CINEMA & FILM

A. I N. 4 □ AUTUNNO 1967 □ UNA COPIA L. 600



I.N.C. ITAL NOLEGGIO CINEMATOGRAFICO

Film per i cinéma d'essai

Il giardino delle delizie

di **SILVANO AGOSTI**

con Maurice Ronet - Evelyn Stewart - Lea Massari

Le feste galanti

di **RENE CLAIR**

con Jean Pierre Cassel - Philippe Avron - Jean Richard
Marie Dubois - Geneviève Casile

Falstaff

di **ORSON WELLES**

con Orson Welles - Jeanne Moreau - Margaret Rutherford - John Gielgud

Quando c'è la salute...

di **PIERRE ETAIX**

con Pierre Etaix - Vera Valmont - Denise Deronne - Simone Fonder

Il padre

di **ISTVAN SZABO**

con Miklos Gabor - Klari Tolnay - Andras Balint
Dany Erdeyi - Kati Solyom

Giorni freddi

di **ANDRAS KOVACS**

con Zoltan Latinovits - Ivan Darvas - Adam Szirtes
Margit Bara - Tibor Szilagyi - Eva Vas - Mari Szemes - Iren Psota

I senza speranza

di **MIKLOS JANCSO**

con Janos Gorbe - Tibor Molnar - Andras Kozak
Gabor Agardy - Zoltan Latinovits

I fucili

di **RUY GUERRA**

con Atila Iorio - Nelson Xavier - Maria Gladys

Dio e il diavolo nella terra del sole

di **GLAUBER ROCHA**

con Gerardo Del Rey - Iona Magalhaes - Othon Bastos
Lidio Silva - Mauricio Do Vale - Sonia dos Humilaes

comitato direttivo:

GIANFRANCO ALBANO
PIERO ANCHISI
ADRIANO APRÀ
LUIGI FACCINI
LUIGI MARTELLI
MAURIZIO PONZI
CLAUDIO RISPOLI
STEFANO RONCORONI

CINEMA & FILM

a. I n. 4 autunno 1967

Le copertine:

Orson Welles in « Falstaff » di Orson Welles (Ital noleggio).

Marcello Mastroianni in «L'uomo dei palloni» (1964-67) di Marco Ferreri.

387 **Editoriale**

SITUAZIONE

389 **SUSAN SONTAG**: « Persona »
398 **LUIGI FACCINI**: La lettura come spazio critico
416 **ADRIANO APRA'**: Verso un cinema di risposte?
429 **GIANNI TOTI**: «Il prato di Bezhin»: la risurrezione del film assassinato

FESTIVAL

Venezia

445 **LUIGI FACCINI**: L'infinito cinematografico: «La chinoise »
450 **PIERO SPILA**: « Belle de jour » come coscienza dell'irrealtà
451 **MAURIZIO PONZI**: Su « Mouchette » e sul cinematografo di Bresson
454 **MAURIZIO PONZI** e **CLAUDIO RISPOLI**: 3 - Esterno giorno P.P. madre (Pasolini)
457 **ADRIANO APRA'** e **EDUARDO DE GREGORIO**: La Cina è vicina (Bellocchio)
460 **MAURIZIO PONZI**: Sovversivi (P. e V. Taviani)
462 **EDUARDO DE GREGORIO**: Pâtres du désordre (Papatakis)

e Mannheim

463 **ADRIANO APRA'**: Dove va il nuovo cinema?

Bergamo

470 **EDUARDO DE GREGORIO**: Due favole

CONVERSAZIONI

473 **MARCO FERRERI**: da Roma
479 **JEAN ROUCH**: da Venezia

RECENSIONI

Film

487 **MAURIZIO PONZI**: Comportamenti e imprevisti (Antonioni)
490 **ADRIANO APRA'**: Daniel (Bergman)
493 **EDUARDO DE GREGORIO**: Delitti e champagne (Chabrol)

Laboratorio C & F

495 **CLAUDIO RISPOLI**: « Visconti »

APPENDICE

497 **JEAN-MARIE STRAUB:** Presentazione di « Cronik der Anna Magdalena Bach »
500 **PIER PAOLO PASOLINI:** Il padre selvaggio (II)
510 **PIERRE PERRAULT:** Su « Le règne du jour »
512 Dalle scuole di cinema spagnole
513 I miglior film del 1967

Direzione e amministrazione: via Prenestina 395, 00177 Roma, tel. 2580020 - 7583967. Un numero L. 600 — Arretrati L. 800 — Abbonamenti: per l'Italia, annuale L. 2.000; per l'estero, annuale L. 3.000; sostenitore, L. 10.000. Gli abbonamenti si effettuano con versamento sul c/c postale n. 1/51180 intestato a «Cinema e Film», via Prenestina 395, Roma. Gli abbonamenti possono decorrere da qualsiasi numero — Spedizione in abb. post., gruppo IV.

Direttore responsabile: Adriano Aprà — redazione: Luigi Faccini - Luigi Martelli - Maurizio Ponzi — segretario di redazione: Paquito Del Bosco — collaborazione grafica: Sergio Salaroli.

distribuzione nelle librerie: a cura della Aldo Garzanti Editore s.a.s., via della Spiga 30, Milano — Tipografia SALEMI via G. Pianell 26, Roma, tel. 434057. «Cinema & Film» è iscritta col n. 11307 nel Registro della Stampa, in data 5-12-1966.

E' vietata la riproduzione anche parziale di saggi e testi senza autorizzazione.

Nella rubrica « Situazione » vengono messi a fuoco i temi critici elaborati e maturati nel corso di un continuo confronto con le manifestazioni di « cinema » e di « film » particolari. Tale messa a fuoco è a sua volta la base dalla quale far partire nuove proposte di cinema, argomenti di discussione, sviluppi. Dando a tale rubrica, in questo numero, un respiro maggiore, oltre che fare implicitamente un bilancio di fine anno, vogliamo delineare quelli che saranno i punti di maggiore impegno critico per il nostro lavoro futuro. E più precisamente: 1) le responsabilità che comporta l'analisi stilistica di un film, la verifica continua degli argomenti critici con la struttura e gli stessi « dettagli » di un'opera, quando si vogliano sfuggire così i pericoli, e le facilità, delle interpretazioni riduttive come i discorsi eccessivamente allusivi e generici; 2) la necessità non solo di tenere vivo (dato il silenzio che sostanzialmente lo circonda) ma di approfondire e arricchire con apporti originali lo studio dei problemi di semiologia del cinema; 3) la proposta di una idea, o ipotesi, di cinema che, partendo dalla individuazione critica di due tendenze complementari di nuovo cinema (la prima «negativa», la seconda «positiva»), si ponga come prima formulazione soggettiva di un **cinema da farsi**; 4) politica culturale e cinema d'avanguardia sovietici sono temi che, oltre a portare avanti il discorso iniziato nel n. 3 su una cinematografia « esemplare », possono essere utilizzati per analogia nel momento in cui andiamo elaborando, all'interno del movimento di « svolta » in atto nel cinema mondiale, gli obiettivi e i progetti di lotta che devono guidare la costruzione di un cinema alternativo.

La presenza di almeno quattro film italiani di valore, pur confermando la disarticolazione e la frammentarietà con cui si muovono i nostri migliori autori, e sconfessando quindi l'esistenza di un ipotetico « nuovo cinema italiano », rende sempre più urgente la necessi-

tà di aprire un discorso, non limitato alle singole opere, che chiarisca i motivi del disagio e insieme della soddisfazione che proviamo nel seguire l'attività di Pasolini, Bertolucci, Ferreri, Bellocchio e dei Taviani. Tale discorso dovrà coinvolgere non solo problemi di poetiche, ma anche problemi di carattere tecnico-economico che spesso giustificano se non determinano l'attuale situazione di crisi del cinema italiano.

Il discorso su Venezia non ci interessa più: non ci sembra di dover mutare quanto detto nel n. 1, anche se stavolta si sono visti in concorso dei buoni film; né le novità di quest'anno sono tali da poter rinsanguare strutture ormai inefficienti. Al contrario, il fatto di aver avallato un'operazione di retroguardia come quella del giovane cinema tedesco, presente con tre film equivoci e straubianamente « pornografici » (accolti naturalmente con entusiasmo dalla critica di sinistra ufficiale), costituisce un'ulteriore prova della rinuncia di questo festival a una politica culturale di ricerca, e non di passiva ripetizione; d'altra parte, l'istituzione (o reistituzione) del premio « opera prima », puramente formale dato che non è servita a « scoprire » alcun film significativo, vale solo come manovra concorrenziale nei confronti di Pesaro, e quindi come tentativo di arginamento di ciò che la mostra ha fatto per il nuovo cinema. Quanto all'eliminazione delle designazioni ufficiali da parte delle singole nazioni, essa non fa che rendere più urgente la nomina di un comitato di selezione altamente responsabile e, per conseguenza, la riformulazione dei problemi del festival in termini strutturali e non di semplici « correzioni » (sintomatico di uno stato di cose insostenibile è apparso il rifiuto di **Loin du Viêt-Nam**, rifiuto motivato in maniera assai poco convincente, se solo si considera che era stato possibile presentare il film qualche giorno prima di Venezia al festival di Montréal).

L'abbondanza di film « non usciti », e che difficilmente usciranno, fra quelli elencati nelle liste dei migliori film del 1967 (liste peraltro con valore puramente orientativo) è il sintomo di un clima culturale che è poco definire provinciale, almeno in campo cinematografico. L'attuale situazione dei cinéma d'essai non sembra offrire una soluzione veramente alternativa, se serve a « bruciare » film come **La passeggera**, **La cinese** o **Sovversivi**. Assai più lodevole, specie se si considera la limitatezza di mezzi con cui è partita, è l'iniziativa del «Filmstudio 70 » che, per ora solo a Roma, ha aperto una sala con proiezioni giornaliere di film poco noti o inediti, gettando le basi per la creazione di un pubblico sensibile alle manifestazioni di cinema più intelligenti. (Non altrettanto coraggio distingue le proiezioni organizzate dalla Cineteca Nazionale al « Planetario», limitate a qualche ciclo e non continue; tuttavia esse sono — meglio tardi che mai — il primo passo in Italia per la creazione di una Cineteca aperta al pubblico).

SITUAZIONE

“Persona„

di Susan Sontag

Chi vede il capolavoro di Bergman è tentato in un primo tempo di considerarlo come una cosa scontata; a partire almeno dal 1960, da quando cioè **L'année dernière à Marienbad** ha dato l'avvio col massimo clamore (anche se non col migliore dei risultati) alla ricerca di nuove forme narrative, il pubblico ha continuato ad essere messo di fronte ad opere ancor più complesse ed ellittiche del film di Resnais. Mentre l'immaginazione di quest'ultimo avrebbe dato il meglio di sé in **Muriel**, una serie di film sempre più difficili e stimolanti ha visto la luce in questi ultimi anni. Questa fortunata circostanza non può tuttavia esimere chi si interessi di cinema dall'apprezzare un'opera così originale e superiore come **Persona**; ed è deprimente dover constatare che il film fino ad oggi ho ottenuto solo in minima parte l'attenzione che merita, almeno a New York e a Parigi.

E' chiaro che in parte la scarsa sensibilità dimostrata dalla critica può essere attribuita piuttosto a una reazione al nome dell'autore che non al film stesso, un nome che è venuto a significare una carriera ricca e incessantemente produttiva, una vena facile, una mole di opere spesso meramente belle, ormai (così almeno sembrava) quasi sovrabbondante; un talento prodigalmente inventivo, sensuale e al tempo stesso in una certa misura melodrammatico, adoperato forse non senza qualche compiacimento e incline a imbarazzanti manifestazioni di cattivo gusto intellettuale. E' difficile biasimare lo spettatore esigente per non essersi aspettato dal Fellini del Nord un film veramente grande; fortunatamente però **Persona** ci obbliga a fare giustizia di simili preconcetti nei confronti dell'autore.

Per il resto, il fatto che il film sia stato sottovalutato può essere attribuito ad eccesso di delicatezza emotiva: il film, come gran parte dell'ultimo Bergman, ha una carica di angoscia personale quasi profanatrice. Mi riferisco in modo particolare a **Il Silenzio** — di gran lunga il migliore dei film di Bergman prima di quest'ultimo; **Persona** si riallaccia ampiamente ai temi e al cast ridotto già sperimentati nel **Silenzio**. (In tutti e due i film i personaggi principali sono due donne legate da un rapporto appassionato e tormentoso, una di esse madre di un bambino completamente trascurato. Ambedue i film trattano l'argomento scabroso dell'erotismo; i temi della contrapposizione tra violenza e debolezza, ragione e irrazionale, parola e silenzio, intelligibile ed inintelligibile: ma in **Persona** Bergman esplora territori che sono ben al di là del **Silenzio** — almeno tanto quanto quest'ultimo prendeva le sue distanze da tutta l'opera precedente di Bergman, per acutezza e potenza emotiva).

E' questo distacco che segna per il momento la portata di un'opera che è innegabilmente « difficile ». **Persona** inevitabilmente turberà e lascerà perplessa e frustrata la più gran parte del pubblico, almeno quanto aveva fatto a suo tem-

po **Marienbad**. O per lo meno così si direbbe: ma la reazione della critica, invece, è stata imperturbabilmente sorda e restia ad ammettere che in questo film ci sia qualcosa di particolarmente sconcertante. I critici si sono limitati a riconoscere che l'ultimo Bergman è gratuitamente oscuro; alcuni aggiungono che questa volta ha calcato troppo la mano con la sua desolazione senza speranza di riscatto; ed è stato detto anche che Bergman con questo film si è avventurato in acque troppo profonde ed ha sostituito all'arte l'artisticità (**artiness**). Ma le difficoltà e i risarcimenti offerti da **Persona** sono ben più straordinari di quanto queste banali obiezioni facciano pensare.

Che difficoltà vi siano effettivamente è un fatto comunque dimostrato. Come spiegare altrimenti tutte le discrepanze e i veri e propri stravolgimenti rilevabili nei resoconti della critica a proposito di ciò che accade nel film? Come **Marienbad**, anche **Persona** sembra un film molto oscuro. In apparenza non vi è nulla qui della astratta costruita evocatività del castello di Resnais: lo spazio e gli ambienti di **Persona** sono anti-romantici, freddi, asettici e moderno-borghesi; ma il mistero aleggiante in questo ambiente non è minore. Le immagini e i dialoghi non possono non suscitare perplessità nello spettatore che non riuscirà a capire se certe scene si svolgano nel passato, nel presente o nell'avvenire, e se certe immagini e episodi appartengano alla « realtà » o alla « fantasia ».

Nell'affrontare un film che presenta difficoltà di questo genere, un tipo di difficoltà che ci è ormai del tutto familiare, si tende spesso ad affermare che è irrilevante fare simili distinzioni e che il film è in realtà un tutto unico, solo che l'azione è collocata in un mondo meramente (o totalmete) « mentale ». A me pare che questa maniera di affrontare la questione non faccia che rimandare il problema. All'interno della struttura di quello che ci viene mostrato, i singoli elementi continuano ad essere correlativi gli uni con gli altri, nei modi che potevano aver indotto lo spettatore a ritenere alcuni fatti « reali », ed altri invece immaginari (siano essi sogno, fantasia, allucinazione o presenze extraterrene). Per esempio: connessioni causali rispettate in parte del film, sono scartate in altre parti; spiegazioni diverse ugualmente convincenti ma che si escludono a vicenda vengono date dello stesso avvenimento. Dicendo che il film è nell'insieme da ricondurre a un ambito meramente « mentale », non si ottiene altro risultato che di spostare, senza risolverla, la contraddittorietà di questi rapporti interni discordanti.

In realtà affermare che **Persona** è un film interamente soggettivo, che si svolge tutto all'interno della testa di qualcuno, non serve più di quanto non sia servito (ed è facile rendersene conto adesso) per spiegare **Marienbad**, un film nel quale il disprezzo per la cronologia convenzionale e per una netta linea di demarcazione tra realtà e fantasia non era più provocatorio che in **Persona**.

Prima di tutto, quello che occorre mettere in chiaro riguardo a **Persona** è ciò che non si può fare con esso. Anche il tentativo più intelligente di tirar fuori un unico plausibile intrigo dal film si trova necessariamente a dover tagliare fuori o contraddire alcune delle sue parti, immagini e procedimenti essenziali. Si deve alla incomprensione di questa norma critica se quasi tutti coloro che hanno recensito il film ne hanno dato un resoconto piatto, impoverito e in parte falsato.

Secondo questi resoconti **Persona** racconta la storia di due donne, una è Elisabet Vogler (Liv Ullman), attrice affermata, apparentemente tra i trenta e i quaranta, che soffre di una misteriosa malattia nervosa i cui sintomi più vistosi sono il mutismo e una astenia quasi catatonica; l'altra è una giovane ed attraente infermiera venticinquenne di nome Alma (Bibi Andersson) alle cui cure è affidata la malata, prima in una clinica psichiatrica e poi nel cottage sul mare prestato alle due donne dalla psichiatra che ha in cura Elisabet e alle cui dipendenze lavora Alma. Secondo il parere concorde dei critici, ciò che avviene nel film è che, attraverso un qualche misterioso processo, ognuna delle due donne diviene l'altra. Alma, ufficialmente la più forte delle due, a poco a poco, si assume i problemi e le confusioni della paziente, mentre questa, stroncata dalla disperazione e/o dalla psicosi, recupera la capacità di parlare e ritorna alla vita normale. (Non è che lo spettatore assista all'attuarsi di tale scambio: ciò che vede alla fine del film sembra essere un'agonizzante posizione di stallo. Ma si è detto da più parti che, fino a poco tempo prima della presentazione in pubblico, il film terminava con una breve scena che mostrava Elisabet di nuovo sul palcoscenico, in apparenza del tutto guarita; dal che presumibilmente lo spettatore avrebbe dovuto dedurre che ora era l'infermiera ad essere diventata muta e ad assumersi il peso della disperazione dell'altra).

Partendo da questa versione artificiosa, per metà « intreccio » e per metà « significato », i critici ne hanno tirato fuori una serie di ulteriori significati. Per alcuni lo scambio tra Elisabet e Alma sarebbe la manifestazione di una qualche legge super-individuale che opera a tratti nelle vicende umane; nessuna delle due è in ultima analisi responsabile. Altri postulano un cannibalismo cosciente da parte dell'attrice nei confronti dell'innocente Alma, e pertanto vedono nel film la parabola dell'energia predatrice dell'artista che fruga costantemente nella vita alla ricerca di « materiale ». Altri critici si spostano rapidamente su un piano ancora più generale ed estraggono dal film una diagnosi della dissociazione della personalità nel mondo contemporaneo, una dimostrazione dell'inevitabile sconfitta della buona volontà e della fiducia nonché opinioni presumibilmente

giuste su questioni quali la alienazione nella società del benessere, la natura della pazzia, la psichiatria e i suoi limiti, la guerra americana nel Viet-Nam, il senso di colpa sessuale nel mondo occidentale e i Sei Milioni di ebrei. (Spesso, passano poi come ha fatto Michel Cournot sul «Nouvel Observateur» a rimproverare Bergman per il volgare didascalismo che essi stessi gli hanno attribuito).

Secondo me, questo resoconto abituale di **Persona**, anche se trasformato in una « storia », costituisce una semplificazione grossolana e uno stravolgimento del film. E' vero che Alma sembra diventare progressivamente più vulnerabile; nel corso del film essa viene condotta a crisi di isterismo, crudeltà, dipendenza infantile e (probabilmente) sintomi di follia. E' anche vero che Elisabet diventa sempre più forte, cioè a dire più attiva e reattiva, sebbene il suo cambiamento sia molto più sfumato e fino alla fine essa rifiuti di parlare. Ma tutto ciò non può essere considerato perfettamente equivalente ad uno « scambio » di attributi e di identità. E non è detto che Alma, quantunque si spinga molto in là nell'identificarsi, dolorosamente e struggentemente, con l'attrice, prenda su di sé i problemi di Elisabet, quali che possano essere (e non viene affatto chiarito quali siano).

Parlando di **Persona** è dalla tentazione di inventare più « storia » di quanta ce ne sia che bisogna rifuggire. Prendiamo ad esempio la scena che inizia con la presenza improvvisa di un uomo di mezza età con gli occhiali scuri (Gunnar Björnstrand) presso il cottage sul mare. Lo si vede soltanto avvicinarsi ad Alma, rivolgersi a lei chiamandola, nonostante le sue proteste, col nome di Elisabet, cercare di abbracciarla, mentre durante tutta la scena il volto impassibile di Elisabet è a pochi centimetri di distanza; vediamo poi Alma che improvvisamente cede alle carezze dell'uomo dicendo «Sì, sono Elisabet» (e Elisabet è sempre lì che guarda attentamente) e va a letto con lui in mezzo a un profluvio di tenerezze. Poi vediamo le due donne insieme (poco dopo?); sono sole e si comportano come se niente fosse accaduto. Questa sequenza si può prendere come illustrazione della sempre più intima identificazione di Alma con Elisabet e come misura del processo attraverso il quale essa sta imparando (nella realtà? o nella sua immaginazione?) a diventare Elisabet. Mentre Elisabet ha rinunciato volontariamente (?) ad essere attrice diventando muta, Alma senza volerlo e soffrendone sta diventando quella Elisabet Vogler — attrice — che non esiste più. Con tutto ciò, niente di quanto vediamo ci autorizza a ritenere — come hanno fatto invece molti critici — che questa scena rappresenti un accadimento « reale », un qualcosa che si colloca nello svolgimento della trama sullo stesso piano del trasferimento iniziale delle due donne nel cottage. Ma neanche si può essere del tutto sicuri che questo o qualcosa di simile non stia realmente accadendo: dopo tutto assistiamo al suo svolgersi (ed è nella natura stessa del cinema di conferire ad ogni avvenimento, se non vi sono indicazioni in contrario, un uguale grado di realtà: tutto ciò che appare sullo schermo è « lì », è presente).

La difficoltà sta nel fatto che Bergman non fornisce alcuna sorta di segnali intesi a chiarire quale sia il « reale » e quale invece sia la fantasia, come avviene invece in **Belle de Jour**. Buñuel offre delle piste; vuole che lo spettatore sia in grado di decifrare il suo film. La insufficienza delle piste fornite da Bergman sta ad indicare che il regista vuole che il suo film rimanga parzialmente indecifrato; lo spettatore può soltanto avvicinarsi, ma mai raggiungere la certezza circa l'azione. Tuttavia, nei limiti in cui è utile per capire **Persona** la distinzione tra fantasia e realtà, direi che molto più di quanto i critici hanno concesso di ciò che avviene in e attorno al cottage è da intendere plausibilmente come fantasia di Alma. Una delle prove più evidenti a sostegno di questa tesi è una sequenza poco dopo l'arrivo delle due donne all'isola: la scena in cui (dopo aver visto (ossia dopo che la macchina da presa ci ha mostrato) Elisabet entrare nella camera di Alma, fermarsi vicino a lei e accarezzarle i capelli, vediamo Alma pallida e turbata, la mattina dopo, chiedere ad Elisabet « Sei venuta in camera mia questa notte? » ed Elisabet con aria ansiosa e lievemente dubitativa scuote la testa in segno di diniego.

Ora non sembra esserci motivo per dubitare della risposta di Elisabet. Non vi è nè accenno alcuno ad un piano malvagio da parte di Elisabet per minare la sicurezza di Alma nella propria sanità mentale, nè ragione di dubitare della memoria di Elisabet o della sua sanità mentale in senso ordinario. Ma se è così, se ne deduce che due punti importanti sono già chiariti fin dall'inizio del film: uno è che Alma è soggetta ad allucinazioni e presumibilmente continuerà ad esserlo; l'altro è che allucinazioni e visioni appariranno sullo schermo con lo stesso ritmo, la stessa apparenza di realtà oggettiva, degli avvenimenti "reali" (sebbene alcuni indizi, troppo complessi per poter essere descritti qui, siano forniti dall'uso della luce in certe scene). Una volta ammesso questo, sembra più che legittimo interpretare almeno la scena con il marito di Elisabet come immaginazione di Alma, e così pure una serie di sequenze nelle quali vi è un contatto fisico teso, quasi in stato di trance, fra le due donne.

Ma anche il riuscire a districare ciò che è immaginazione da parte di Alma da quello che si può ritenere avvenga realmente, è un risultato di scarso rilievo, che può anche portarci fuori strada se non lo si inquadra nel problema più ampio della forma di esposizione adottata nel film. **Persona** è costruito secon-

do un modulo che non si presta a venire ridotto alla dimensione di una "storia" — diciamo la storia del rapporto (per quanto ambiguo e astratto) tra due donne di nome Elisabet e Alma, una malata e una infermiera, una star e una "ingénue", **alma** (anima) **e persona** (maschera). Il motivo di ciò è che la riduzione del film a una "storia" vorrebbe dire, in ultima analisi, ridurlo alla sola dimensione psicologica. Non che tale dimensione non vi sia: ma una giusta interpretazione di **Persona** deve andare al di là di essa.

La cosa appare evidente se si considera che Bergman lascia libero lo spettatore di interpretare la condizione di mutismo di Elisabet in più modi: sia come il risultato di un collasso nervoso involontario; sia come una decisione volontaria e consapevole che può condurre tanto alla auto-purificazione che al suicidio. Qualunque cosa ci sia dietro quel mutismo, Bergman vuole che lo spettatore presti attenzione molto più al mero fatto del mutismo, che alle sue cause. In **Persona** la condizione di mutismo è in primo luogo un fatto con un determinato peso psichico e morale, un fatto che dà origine ad un proprio genere di causalità su un "altro".

Io tendo a dare un peso particolare al discorso che la psichiatra fa ad Elisabet prima che parta con Alma per il cottage. La psichiatra dice alla silenziosa, pietrificata Elisabet di aver capito il suo caso: ha capito che essa vuole essere vera, non recitare una parte; che vuole fare coincidere l'esterno con l'interno. E che avendo scartato il suicidio come soluzione, ha scelto di essere muta. La psichiatra consiglia a Elisabet di prendere tempo, di vivere la sua esperienza; alla fine di questo periodo — predice — l'attrice ritornerà al mondo... Però, quand'anche sia effettivamente corretto conferire a questo discorso il valore di un punto di vista privilegiato, sarebbe ugualmente un errore ritenere che esso costituisca la chiave del film, o anche solo ritenere che la tesi della psichiatria chiarisca del tutto la condizione di Elisabet (potrebbe anche darsi che il medico sbagli la sua diagnosi, o per lo meno che semplifichi troppo le cose). Collocando questo discorso all'inizio del film e non facendo mai in seguito un riferimento esplicito a tale "spiegazione", in effetti Bergman ha al tempo stesso pagato il suo contributo alla psicologia, e ne ha fatto a meno. Senza dire di ritenere la spiegazione in chiave psicologica come priva di importanza, egli pone chiaramente in secondo piano ogni considerazione relativa al ruolo che i **motivi** dell'attrice hanno nell'azione.

In un certo senso **Persona** occupa uno spazio che è al di là della psicologia; come anche è, analogamente, al di là dell'erotismo. La materia per un soggetto erotico c'è, vedi ad esempio la visita del marito di Elisabet. C'è, soprattutto, il legame tra le due donne, che con l'irrequietezza fisica del contatto, le carezze, l'autenticità della passione (che Alma tradisce con le parole, i gesti e le fantasie) non manca di proporre, a quanto sembra, implicazioni sessuali poderose anche se fortemente inibite. Ma in realtà quello che potrebbe essere di sapore sessuale è in larga misura trasferito in qualcosa che è al di là della sessualità e anche dell'erotismo. Il solo episodio puramente sessuale è la scena in cui Alma, seduta dall'altra parte della stanza, racconta ad Elisabet la storia dell'orgia sulla spiaggia. Alma parla, immobile, rivivendo il ricordo e al tempo stesso consegnando coscientemente a Elisabet il suo segreto vergognoso come il più grande dono d'amore. Con il solo racconto, senza ricorso ad immagini in flash-back, si crea un clima carico di sessualità; ma è una sessualità che non ha niente a che vedere con il "presente" del film e il rapporto tra le due donne.

In questo senso **Persona** introduce una diversificazione notevole rispetto alla struttura del **Silenzio** dove il rapporto amore-odio tra le due sorelle possedeva una inequivocabile carica di sessualità. Bergman ho ottenuto una situazione più interessante escludendo delicatamente, ovvero trascendendole, le possibili implicazioni sessuali del legame tra le due donne. Si tratta di un vero miracolo di equilibrio morale e psicologico; nel mantenere l'indeterminatezza della situazione, Bergman non può però dare l'impressione di eludere il problema, e deve d'altro canto evitare di proporci qualcosa che sia psicologicamente inattendibile.

Il vantaggio del mantenere gli aspetti psicologici della situazione nell'indeterminatezza (ma internamente credibili) è che Bergman può fare molte altre cose oltre a raccontare una "storia". Anzichè avere tra le mani una "storia" compiuta, egli ha qualcosa che sotto un certo aspetto è più grezzo, e sotto un altro più astratto: una massa di materiale, un soggetto. La funzione del "soggetto" o del "materiale" può risiedere tanto nella sua opacità, nella sua polivalenza, quanto nel modo in cui si presta ad essere incarnato in un intreccio determinato. Un risultato prevedibile di un'opera creata con queste premesse è che l'azione apparirà spezzata, permeabile, disseminata di avvisi d'assenza di ciò che non può essere detto in modo univoco.

Un tale procedimento narrativo non significa affatto che un racconto di questo genere debba necessariamente essere privo di "senso"; vuol dire invece che il "senso" non è necessariamente legato ad un determinato intreccio. Si tratta della possibilità di una narrazione estesa fatta di avvenimenti non (interamente) sviluppati, ma nondimeno possibili. Il movimento "in avanti" di questo tipo di narrazione potrebbe essere misurato piuttosto in termini di rapporti reciproci fra le parti che lo costituiscono — **dislocamenti** ad esem-

pio — che non di normali, realistici (soprattutto psicologici) rapporti di causalità. Spesso potrà esserci quello che potremmo chiamare un intreccio latente; ma i critici comunque hanno di meglio da fare che andare alla caccia della trama come se l'autore l'avesse nascosta per inesperienza, errore, frivolezza o incapacità professionale. In questo tipo di narrativa, non si tratta di un intreccio che è andato perso bensì di un intreccio che è stato (almeno in parte) annullato. Questo intedimento, sia esso una scelta cosciente da parte dell'artista o meramente implicato dall'opera, deve essere accettato per quello che è e rispettato.

Prendiamo il caso dell'informazione. Uno dei sistemi adottati dalla narrativa di tipo tradizionale è di fornire "piena" informazione così che la conclusione della lettura o della visione coincida teoricamente con il pieno soddisfacimento del desiderio del lettore o dello spettatore di "sapere", di capire quello che è successo e perchè. (Si tratta naturalmente di una ricerca di conoscenza sottoposta alla più ampia manipolazione; spetta all'artista di convincere il suo pubblico che ciò che non ha appreso al termine della fruizione dell'opera non può conoscerlo, o non si deve curare di conoscerlo). Una delle caratteristiche più salienti della nuova narrativa è invece una deliberata, calcolata frustrazione del desiderio di "sapere". Era successo qualcosa l'anno scorso a Marienbad? Che ne è stato della ragazza nell'**Avventura?** Dove va Alma quando sale sull'autobus da sola, in una delle scene finali del film?

Una volta capito che il desiderio di "sapere" può essere in una certa misura sistematicamente frustrato, il vecchio atteggiamento in relazione alla costruzione dell'intreccio non regge più. A prima vista può anche sembrare che un intreccio in senso tradizionale ci sia ancora; solo che viene raccontato da una angolazione obliqua, scomoda, da cui si può vedere poco e male. Alla fine, però, è necessario che ci si renda conto che la trama nel vecchio senso non esiste; e pertanto non si tratta di sottoporre il pubblico al supplizio di Tantalo, ma di attirare la sua attenzione più direttamente su altre questioni, per esempio sul processo stesso del "sapere" e del "vedere". (Un illustre precursore di questo modo d'intendere la narrazione è Flaubert. E il metodo si trova in « Madame Bovary », con l'uso costante del dettaglio decentrato nel corso della descrizione).

Il punto d'approdo della nuova narrativa, quindi, è una tendenza alla sdrammatizzazione. Per esempio in **Viaggio in Italia** o nell'**Avventura** quella che ci viene raccontata è palesemente una storia; però è una storia che procede per omissioni. Il pubblico è per così dire ossessionato dalla sensazione di un significato che si perde o che è assente, al quale nemmeno all'artista è dato di accedere. La dichiarazione di agnosticismo da parte dell'artista può sembrare mancanza di serietà o disprezzo per il pubblico; ma quando l'artista dichiara di non "sapere" più di quanto non "sappia" il pubblico, quello che vuole affermare è che tutto il significato risiede nell'opera stessa; non vi è altro, non vi è niente "dietro" di essa. Opere come queste sembrano prive di senso o di significato solo nella misura in cui l'atteggiamento della critica ufficiale ha decretato per le arti narrative che il significato risiede soltanto in quel sovrappiù di "riferimento" al di là dell'opera stessa — al "mondo reale" o alle intenzioni dell'artista. Ma questa è, nel migliore dei casi, una norma arbitraria: non è affatto detto che il significato di una narrazione non sia altro che una parafrasi di quei valori che, da parte di un pubblico teorico, verrebbero associati a quegli equivalenti di "vita reale" da cui scaturiscono gli elementi costitutivi di un intreccio; e nemmeno all'atteggiamento dell'artista verso di essi. E vi sono altri tipi di narrativa oltre quelli basati su una "storia".

Per esempio, una materia può essere trattata come una **risorsa tematica** dalla quale possono scaturire come varianti diverse strutture narrative, anche concorrenti. Una volta accettata, consapevolmente, questa possibilità, diventa chiaro che la legge interna di una costruzione del genere non può non differire da quella di una "storia" (o anche di una serie di storie parallele). La differenziazione risulta forse con la massima evidenza in riferimento all'uso del tempo.

Una "storia" attira l'attenzione del pubblico su ciò che avviene, sul modo con cui si svolge. Il processo è marcatamente lineare, anche in presenza di digressioni e tortuosità: si parte da A per arrivare a B, solo per volgersi verso C, donde (se le cose si sviluppano in maniera soddisfacente) il nostro interesse si punta in direzione di D. Ogni anello della catena per così dire si autosopprime dopo aver esaurito la sua funzione.

Ma lo sviluppo di una narrazione del tipo variazioni-sul-tema è molto meno lineare. Il movimento lineare non può essere del tutto abolito dal momento che l'esperienza del pubblico rimane quella del movimento nel tempo. Tale movimento lineare in avanti però potrà essere drasticamente limitato dalla presenza di un principio retrogradante, che può, ad esempio, assumere la forma dei continui riferimenti all'indietro e incrociantisi. Un'opera del genere costituirà uno stimolo a rinnovare l'esperienza, nel senso della molteplicità dei modi di vedere; sarà idealmente un invito allo spettatore perché sappia collocarsi simultaneamente in vari punti della narrazione. Il tempo potrà apparire nella forma di un perpetuo presente, oppure come un rompicapo nel quale è impossibile distinguere con esattezza passato, presente e futuro (**Marienbad** e **L'Immortelle** di Robbe-Grillet sono esempi abbastanza tipici di quest'ultima tecnica). In **Persona** Berg-

man adotta una tecnica mista; il modo in cui tratta le sequenze della parte centrale del film sembra realisticamente cronologico, mentre la distinzione di "prima" e "dopo" si attenua nettamente e diventa quasi indecifrabile nella parte iniziale e in quella finale del film.

Ma nonostante il minor ricorso alla tecnica degli spostamenti di tempo, la struttura di **Persona** può essere ottimamente definita come: variazioni su un tema. Il tema è quello del **doppio**; le variazioni sono quelle che derivano dalle principali implicazioni del tema, e cioè: duplicazione, inversione, mutuo scambio, ripetizione. Una volta ancora, si fraintende completamente l'opera se ci si sforza di sapere esattamente che cosa accade in **Persona**, perché ciò che viene narrato è solo illusoriamente, in un senso del tutto secondario, una "storia". E' giusto parlare del film nei termini della vicenda dei due personaggi chiamati Elisabet e Alma tra i quali si sta svolgendo un disperato duello di identità; ma non è meno esatto e pertinente considerare **Persona** come qualcosa che potrebbe essere definito, con un termine sviante, una allegoria: e cioè il duello tra le due mitiche parti di una singola "persona", la persona corrotta che agisce (Elisabet) e l'anima innocente (Alma) che a contatto con la corruzione cade.

Bergman non si limita a raccontare la "storia" dell'ardua prova psichica cui sono sottoposte le due donne, ma adopera questa prova come un elemento del proprio tema. E il tema che io ho chiamato del **doppio** è non meno un'idea formale che un'idea psicologica.

Lo si capisce in due modi. Primo, dal fatto, già sottolineato, che Bergman ci ha rifiutato talmente tante notizie sulla "storia" delle due donne da rendere impossibile stabilire con chiarezza, a grandi linee e ancora meno nel dettaglio, che cosa avviene tra loro. Secondo, dal fatto che ha introdotto una serie di riflessioni sulla natura della rappresentazione (la condizione dell'immagine, della parola, dell'azione e dello stesso film come mezzo). **Persona** non è solo la rappresentazione dei rapporti tra i due personaggi Alma ed Elisabet, ma è anche una meditazione sul film che "parla di essi".

Il più esplicito veicolo di trasmissione di tale riflessione è costituito dalle sequenze iniziali e finali del film, nelle quali Bergman cerca di costituire il film come un oggetto: un oggetto definito, un oggetto fatto, fragile e deteriorabile e pertanto esistente nello spazio oltre che nel tempo.

L'inizio di **Persona** è a schermo buio. Poi due punti luminosi diventano a mano a mano più intensi fino a che si vede che si tratta dei due carboni della lampada ad arco; subito dopo passa velocemente sullo schermo una parte della coda della pellicola. Segue una serie di rapide immagini, alcune delle quali a mala pena decifrabili: un inseguimento nello stile delle comiche mute, un pene in erezione, un chiodo martellato nel palmo di una mano, una inquadratura di un'attrice pesantemente truccata, ripresa dal retro del palcoscenico, mentre recita avendo di fronte a sé le luci della ribalta e il buio della platea (questa immagine riapparirà poco dopo, e sapremo che si tratta di Elisabet nella sua ultima parte, quella di Elettra), il suicidio sacrificale di un monaco buddista nel Viet-Nam, cadaveri assortiti in una camera mortuaria. Queste immagini sfilano velocemente, per lo più troppo rapide per poter essere distinte; ma a poco a poco la velocità diminuisce quasi per adattarsi al tempo necessario perchè lo spettatore possa percepirle senza difficoltà. Segue una serie finale di immagini proiettate a velocità normale. Vediamo un ragazzino di circa undici anni magro e dall'aria malaticcia, che giace coperto dal lenzuolo in un lettino d'ospedale appoggiato al muro di una stanza nuda. All'inizio lo spettatore non può non associarlo ai cadaveri che ha visto prima: ma il ragazzino si muove, si libera goffamente del lenzuolo, inforca un paio di grossi occhiali tondi, prende un libro e si mette a leggere. Ci accorgiamo allora che di fronte a lui c'è una macchia indistinta, ancora molto vaga ma che sta diventando un'immagine: è la faccia di una bella donna. Come in trance il ragazzo lentamente si sporge verso di lei e comincia a carezzarla (la superficie che tocca fa pensare ad uno schermo cinematografico, ma anche a un ritratto o a uno specchio).

Chi è il ragazzo? Sembra ovvio a molti affermare che si tratta del figlio di Elisabet, perchè si apprenderà in seguito che in realtà essa ha un figlio, e anche perchè la faccia sullo schermo è quella dell'attrice. Ma sarà poi così? Sebbene l'immagine non sia affatto chiara (il che, naturalmente, è voluto) sono quasi sicura che Bergman fa dissolvere l'immagine di Elisabet in quella di Alma e viceversa. Se è così, cambia forse qualcosa per quanto riguarda l'identità del ragazzo? O non è forse la sua identità qualcosa che non dovremmo attenderci di conoscere?

Comunque il "figlio" abbandonato (se si tratta di lui) non riappare che alla fine del film quando di nuovo ma più brevemente vi è un montaggio complementare di immagini frammentarie che si conclude con quella del ragazzo che tenta di nuovo di raggiungere e di carezzare l'ingrandimento enorme e confuso del volto della donna. A questo punto Bergman taglia inserendo l'inquadratura della lampada ad arco; i carboni sbiadiscono; la luce lentamente si spegne. Il film muore, come un oggetto o una cosa, dichiarandosi "esaurito" e perciò praticamente ormai indipendente dalla volontà dell'autore.

Una critica che dimentichi o liquidi come irrilevante la maniera in cui **Persona** inizia e finisce non sta parlando del film di Bergman. Lungi dall'essere esterna (o pretenziosa) — come molti critici l'hanno giudicata — questa cosidetta "cornice" del film non è altro, mi sembra, che l'asserzione più esplicita di un motivo di autoriflessione estetica che attraversa tutto quanto il film. Questo motivo di autoriflessione nella struttura del film è tutt'altro che un fatto arbitrario, un qualcosa di sovrapposto all'azione "drammatica". Intanto è l'esposizione sul piano formale del tema del "doppio" o duplicazione, che appare (sul piano psicologico) nei rapporti tra Alma e Elisabet. I "doppi" formali sono la dilatazione massima del tema che fornisce il materiale del film.

Forse l'episodio più forte del film, quello nel quale le risonanze formali e psicologiche del tema del "doppio" sono giocate fino in fondo raggiungendo il massimo di rigore, è quello del monologo durante il quale Alma descrive il rapporto di Elisabet col figlio. L'intera scena si ripete due volte; la prima volta mostrando la faccia di Elisabet che ascolta, la seconda quella di Alma mentre parla. La sequenza si conclude in modo spettacolare e terrificante con l'apparizione di una faccia doppia e composita, metà di Elisabet, metà di Alma.

Qui Bergman gioca con forza massima con la natura paradossale del film; col fatto cioè che esso ci dà sempre l'illusione di avere un approccio voyeuristico a una realtà non manomessa, una visione neutrale delle cose come sono. Ma quello che i registi di oggi si propongono sempre più spesso di mostrare è il processo stesso del vedere, offrendo allo spettatore basi o indicazioni per vedere la stessa cosa in molti modi diversi, che lo spettatore potrà adoperare simultaneamente o successivamente.

L'uso che Bergman fa qui di questa idea mi sembra singolarmente originale, anche se nei suoi caratteri più generali questo orientamento ci era già familiare. Il modo in cui Bergman ha reso il suo film auto-riflessivo, auto-considerantesi (**self-regarding**) e in definitiva auto-divorantesi non è un capriccio personale ma l'esempio di una tendenza ben precisa. L'avere relegato in secondo piano la struttura formale ottocentesca dell'« intreccio » e dei « personaggi » ha dato infatti impulso proprio a questo tipo di preoccupazione "formalistica" nei riguardi del carattere e delle contraddizioni del mezzo stesso. Quello che di solito si afferma essere la esasperata auto-consapevolezza dell'arte contemporanea che conduce ad una sorta di autocannibalismo, in senso meno peggiorativo può intendersi come liberazione di nuove energie di pensiero e di sensibilità.

Per me è questa la promessa che c'è dietro la nota tesi che colloca la differenza tra il cinema cosidetto nuovo e quello tradizionale nel diverso **status** della macchina da presa: "la presenza avvertibile della macchina da presa" come ha detto Pasolini. Ma Bergman va oltre il criterio di Pasolini, inserendo nella coscienza dello spettatore la presenza del film sentito come oggetto. Questo lo fa non solo all'inizio e alla fine, ma anche nella parte centrale di **Persona** quando l'immagine (si tratta di una inquadratura della faccia atterrita di Alma) si incrina come uno specchio e poi si brucia. Quando inizia la scena seguente (anche qui, come se non fosse successo niente) lo spettatore rimane non solo con una impressione quasi incancellabile dell'angoscia di Alma, ma con un ulteriore senso di shock, una percezione magico-formale del film — come se esso fosse crollato per il peso di registrare una sofferenza così violenta e fosse stato poi quasi magicamente ricostituito.

Il procedimento adottato da Bergman, con l'inizio e la fine di **Persona** e questa terrificante cesura a metà film, è più complesso della strategia brechtiana di alienare il pubblico ricordandogli continuamente che quello a cui sta assistendo è teatro (cioè artificio piuttosto che realtà), o piuttosto è una asserzione sulla complessità di ciò che si vede e di come, in ultima analisi, la conoscenza profonda e rigorosa di qualsiasi cosa sia distruttiva. Conoscere (percepire) intensamente qualcosa vuol dire in definitiva consumarla, sfruttarla fino in fondo ed essere obbligati a passare ad altre cose.

Questo principio dell'intensità è al centro della sensibilità di Bergman e da esso deriva la sua maniera specifica di utilizzare le nuove forme narrative. La vivacità di Godard, l'innocenza intellettuale di **Jules e Jim**, il lirismo di Bertolucci in **Prima della rivoluzione** e dello Skolimowski di **Le Départ** sono ben lontani dai modi di Bergman. La sua opera è caratterizzata dalla lentezza, dal passo misurato; qualcosa che ricorda la pesantezza di Flaubert. E questa sensibilità contribuisce al tono tormentoso e privo di modulazioni di **Persona** (e, prima ancora, del **Silenzio**), una qualità che solo con molta superficialità può essere scambiata per pessimismo.

I punti più cupi sul piano emotivo nel film di Bergman sono legati a un tema laterale rispetto a quello principale del « doppio »: il contrasto tra nascondere, o dissimulare, e rivelarsi. In latino la parola **persona** sta a significare la maschera indossata dall'attore; essere una persona vuol dire quindi possedere una maschera, e in **Persona** entrambe le donne hanno una maschera. Quella di Elisabet è il mutismo; quella di Alma la salute, l'ottimismo, la sua vita di tutti i giorni (è fidanzata, le piace il suo lavoro e lo fa bene). Ma nel corso del film le due maschere si incrinano.

Si potrebbe dire che la violenza che l'attrice ha fatto a se stessa si è trasferita su Alma: ma sarebbe troppo semplice. La violenza e il senso di orrore e

di impotenza sono più esattamente le esperienze residue della consapevolezza sottoposta a una dura prova. Non si tratta, come ho già detto, del fatto che Bergman sia pessimista sulla situazione umana come se fosse una questione di opinioni; è che la qualità della sua sensibilità ha soltanto un unico vero oggetto: la profondità in cui annega la consapevolezza. Se per garantire la personalità è necessario salvaguardare l'integrità della maschera, e la verità di un individuo è sempre lo spezzarsi della maschera, allora la verità della vita nel suo insieme è il frantumarsi dell'intera facciata, dietro la quale si trova una crudeltà assoluta.

E' in tale contesto, credo, che bisogna situare i riferimenti ostentatamente politici contenuti in **Persona**. Non trovo che gli accenni di Bergman al Viet-Nam o ai Sei Milioni siano effettivamente topici, allo stesso modo dei riferimenti in apparenza analoghi nei film di Godard. A differenza di quest'ultimo, Bergman non è un regista che abbia un orientamento storicistico. Il telegiornale sul monaco buddista che si immola e la famosa fotografia del bimbo nel ghetto di Varsavia sono per Bergman prima di tutto immagini di violenza totale, di crudeltà senza riscatto. Esse appaiono in **Persona** e sono meditate da Elisabet come immagini di ciò che non può essere accolto o assimilato dall'immaginazione, piuttosto che come spunti per giuste riflessioni di ordine morale o politico. La storia o la politica entrano in **Persona** solo sotto forma di violenza pura; Bergman fa un uso « estetico » della violenza, ben diverso dall'uso che ne fa la propaganda corrente della sinistra liberale.

Il soggetto del suo film, se si vuole, è la violenza dello spirito; se ognuna delle due donne fa violenza all'altra, si può dire che hanno violato se stesse almeno altrettanto profondamente; in senso più lato, il film stesso sembra essere stato violato — sembra essere emerso per poi riaffondare nel caos del « cinema » e del film-come-oggetto.

Il film di Bergman è profondamente sconvolgente, a tratti terrificante. Descrive l'orrore del dissolvimento della personalità (Alma grida ad Elisabet a un certo punto: « No, io non sono te ») e mostra l'orrore ad esso complementare della sottrazione della personalità (senza chiarire se si tratti di un'azione volontaria o meno), miticamente resa col vampirismo. A un certo punto Alma succhia il sangue di Elisabet. Vale la pena però di sottolineare che non è affatto d'obbligo trattare questo tema come in un racconto dell'orrore. Basta pensare a come diverso sia il piano emotivo sul quale questo materiale è portato in uno degli ultimi romanzi di Henry James, « The Sacred Fount »: il commercio vampiristico tra i personaggi del libro del James, con tutta la sua atmosfera innegabilmente sgradevole, viene presentato come in parte volontario e, in qualche oscuro modo, giusto. Ma Bergman esclude rigorosamente la sfera della giustizia (dove i personaggi hanno « quel che si meritano »). Nessun punto di vista esterno suggerisce con sicurezza allo spettatore quale sia la vera posizione morale delle due donne: il loro restare irretite è un dato oggettivo e non il risultato di una situazione preesistente che ci sia dato di capire. Il clima è di disperazione: tutto quello che ci viene mostrato é una serie di compulsioni o di gravitazioni nelle quali i due personaggi precipitano, scambiandosi « forza » e « debolezza ».

Ma forse il contrasto più rilevante tra Bergman e James nei confronti di questo tema deriva dalla loro diversa posizione rispetto al linguaggio. Fino a che continua il discorso, nel romanzo di James continua la composizione della persona: la continuità del linguaggio, del discorso, rappresenta un ponte sopra l'abisso della perdita della personalità, sopra il baratro di disperazione assoluta in cui rovina la personalità. Ma in **Persona** è proprio il linguaggio, la sua continuità, ad essere in questione.

Non era difficile prevederlo in realtà: il cinema è l'ambiente naturale di chi non ha fiducia nel linguaggio, un indice naturale del carico di sospetto che la sensibilità contemporanea nutre nei riguardi della « parola ». Allo stesso modo in cui la poesia moderna e scrittori di prosa quali Stein, Beckett e Robbe-Grillet si sono prefissi il compito specifico di purificare il linguaggio, così gran parte del nuovo cinema è diventato la tribuna di chi vuol dimostrare la futilità e le duplicità del linguaggio.

In Bergman questo tema era stato già affrontato nel **Silenzio** con il linguaggio incomprensibile in cui sprofonda la sorella traduttrice, incapace di comunicare con il vecchio portiere che ha cura di lei quando giace malata, forse morente, nell'albergo vuoto della immaginaria città di presidio. Ma il regista si era mantenuto allora nell'ambito abbastanza banale del « fallimento della comunicazione » dell'anima isolata e sofferente e del « silenzio » che costituisce abbandono e morte. In **Persona** la nozione di oppressività e fallimento del linguaggio viene sviluppata in modo di gran lunga più complesso.

Persona ha praticamente la forma di un monologo. Oltre ad Alma ci sono soltanto due altri personaggi che parlano, la psichiatra e il marito di Elisabet, ma la loro è solo una breve apparizione. Per la maggior parte del film siamo con le due donne isolate sulla spiaggia e solo una delle due, Alma, parla: parla timidamente, ma incessantemente. Benché l'espressione in parole del mondo in cui si muove abbia sempre qualcosa di innaturale, all'inizio è un atto di pura generosità, diretto a beneficio della sua paziente che si è ritirata dal linguag-

gio come da una sorta di attività contaminatrice. Ma la situazione comincia presto a cambiare: il silenzio dell'attrice diventa una provocazione, una tentazione, una trappola. La situazione che Bergman ci mostra fa pensare al famoso atto unico « La più forte » di Strindberg, un duello tra due persone una delle quali aggressivamente silenziosa. Come nel lavoro di Strindberg, quella che parla, che riversa la propria anima, si rivela in definitiva più debole di quella che rimane silenziosa. (La qualità di quel silenzio si modifica costantemente diventando sempre più potente: la donna muta cambia di continuo). A mano a mano che si manifestano atti reali, come l'affetto fiducioso di Alma, essi vengono svuotati dal silenzio implacabile di Elisabet.

Alma è anche tradita dal linguaggio stesso. Il linguaggio viene presentato come strumento di frode e di crudeltà (la radiocronaca urlata, la lettera crudele di Elisabet alla psichiatra che Alma legge), come strumento di smascheramento (il ritratto bruciante che Alma fa dei segreti della maternità di Elisabet), come strumento di autorivelazione (il racconto-confessione di Alma dell'orgia sulla spiaggia) e come arte e artificio (le battute dell'« Elettra » che Elisabet recita sul palcoscenico quando improvvisamente ammutolisce, il radiodramma che Alma mette in onda nella stanza dell'ospedale e che fa sorridere l'attrice). Quello che **Persona** dimostra è la mancanza di un linguaggio appropriato, di un linguaggio che sia veramente completo: ciò che rimane è un linguaggio fatto di lacune, adeguato a un tipo di narrazione che procede per serie di lacune o vuoti nella « spiegazione ». In **Persona** questi vuoti di senso o lacune di linguaggio diventano più potenti delle parole, mentre la persona che si affida alle parole è trascinata da uno stato di relativo equilibrio e fiducia a uno stato di angoscia isterica.

Qui c'è veramente l'illustrazione più potente del motivo dello « scambio ». L'attrice crea un vuoto con il suo silenzio; l'infermiera parlando cade in esso, esaurendosi. Quasi stordita dalla vertigine aperta dall'assenza di linguaggio, Alma a un certo punto implora Elisabet almeno di ripetere le frasi senza senso che essa le urla: ma durante tutto il periodo al mare, nonostante il tatto, le lusinghe e le preghiere angosciose, Elisabet rifiuta (per ostinazione? per cattiveria? per incapacità?) di parlare. Solo una volta cede: quando Alma infuriata la minaccia con una pentola d'acqua bollente; Elisabet terrorizzata indietreggia verso il muro urlando « No, sei pazza » e per un momento Alma trionfa. Ma Elisabet riprende immediatamente il suo silenzio. L'unica altra volta che l'attrice parla è verso la fine del film — anche qui il tempo è ambiguo — quando (di nuovo?) nella nuda stanza dell'ospedale si vede Alma china sul letto di lei implorarla di dire almeno una parola. Elisabet, impassibile, acconsente. La parola è « Nulla ».

Alla fine del film, maschera e persona, parola e silenzio, attore e « anima » rimangono divisi, per quanto siano stati mostrati intrecciantisi in un viluppo di parassitismo e perfino di vampirismo.

(Traduzione dall'inglese di Laura e Franco Coppa. Questo saggio, apparso originariamente su « Sight and Sound », autunno 1967, viene pubblicato in traduzione italiana per gentile concessione dell'autrice)

La lettura come spazio critico[1]

di Luigi Faccini

> Esistono inoltre delle immagini che hanno la stessa forma degli oggetti solidi, ma per sottigliezza sono molto differenti da ciò che si vede. Né è impensabile che nell'ambiente che ci circonda si producano tali afflussi, e che siano adatti a riprodurre le parti cave e quelle piane, o emanazioni tali da conservare la disposizione e l'ordine che esistono anche nei corpi solidi: queste immagini noi le chiamiamo simulacri. EPICURO, « Epistola a Erodoto », 46.

I — Una controversia fra poetica e linguistica

Se Toti può dire: « Sul serio: gli entusiasti dello sguardo, del super sguardo, della realtà e della conoscenza, dell'uomo vero e vivo da mostrare e far conoscere e ri-conoscere, non possono che tuffarsi nell'inesistente 'linguaggio della realtà' (ripetiamo insieme: è l'uomo che fa parlare **i segni che fa** la realtà e li **fa signi-ficare** orga-

1) Dice Maria Corti nell'articolo **Le orecchie della « neocritica »** apparso sul n. 3 di « Strumenti critici »: « Viene così a mancare da noi quella rete di comunicazioni culturali interne, che **sola costituisce una civiltà letteraria.** Ne risulta uno strano senso di vuoto, nonostante il pullulare delle teorie e delle riviste, l'impressione amara di un palcoscenico su cui successivi monologanti vengono alla ribalta, recitano e se ne vanno. Ma la scena resta tristemente vuota ». E mi chiedo se questa considerazione si possa applicare alla cultura cinematografica italiana, nelle sue componenti tradizionali: critica e cinema. Quantunque io sia convinto che la corale non-storia quotidiana della cultura cinematografica italiana riveli non tanto « uno strano senso di vuoto », quanto impotenza e angoscia. Se l'attuale « vita letteraria è fatta di monologanti », come la Corti afferma, quella cinematografica è caratterizzata dall'indifferenza nei confronti delle elaborazioni metodologiche formulate in campo letterario, figurativo, musicale, ecc.; dall'assenza di una qualsiasi intenzione di fondare un codice metalinguistico specializzato che consenta la comunicazione e l'informazione pertinente sugli « oggetti » **film** e **cinema;** dal distacco formalizzato fra rifles-

nizzandoli, istituendoli; non narrando la vita, ma creando la "narratività" della vita) riemergendone però asciutti e muti » (2), è perchè egli intende rigettare radicalmente l'idea pasoliniana di un « linguaggio vivente della realtà » (3), di una realtà intesa come un infinito preesistente (mitico), un finito culturale (storico) e un presente strutturato (sociale); vista cioè come ontologia linguistica, come fondo originario significativo conosciuto, comunicato ed espresso finora attraverso i sistemi linguistici, segnici e no, tradizionali.

Mi pare chiaro, però, che la sua formulazione di una realtà pressocchè muta, da « far significare » da parte dell'uomo, risponda più alle necessità di una personale poetica, secondo cui la realtà è oggetto e materia dell'unica struttura autenticamente significativa dell'opera d'arte; anzichè alle necessità scientifiche di una « semiologia della realtà », in cui la realtà, fatto sociale e culturale, sia un cifrato leggibile e quindi oggetto di questa nuova scienza della **realtà-linguaggio sociale** che è la « semiologia della realtà » (4).

sione critica, progettazione poetica e prassi creativa; dall'incapacità di formulare « idee di cinema » valide sul piano storico-poetico, oppure « proposte globali » che all'interno della proposta poetica avanzata risolvano la problematica critico-creativa di un cinema che voglia **essere nella storia in atto, essere un'utopia umanizzante**, quindi come linguaggio, arte e realtà.
E sono sufficienti questi connotati per capire come essa abbia potuto fare scempio della lezione rosselliniana, soffocare Bernardo Bertolucci, fraintendere il cinema di Pasolini e destinare al silenzio la **querelle** linguistico-semiologica sorta attorno al cinema già nel 1965.
Se oggi esiste una « civiltà cinematografica italiana », questa va cercata nella **non riconosciuta** continuità esistente fra il cinema di Rossellini, Pasolini e Bertolucci; e nell'attenzione, a volte contraddittoria, che Umberto Eco e Gianni Toti hanno prestato alla riformulazione linguistico-poetico-stilistica del cinema operata inizialmente da Pasolini.
E' un fatto sconcertante, ma nemmeno le sinossi metodologiche, le **théories de poche** divulgate provocatoriamente da Pasolini hanno scosso il torpore della critica italiana.
Evidentemente, spesso, non tutto è chiaro circa gli « oggetti » specifici della linguistica, della poetica e della stilistica; e, spesso, non tutto è formulato secondo la successione ordinata di tali parametri sistematici, ma solo secondo l'ordine mentale-sentimentale degli autori. Ma chi frequenta gli estemporanei **foyer** veneziani, dove la « café critica » celebra le sue consuete e personali vendicazioni, sa quanto illusorio possa diventare il lavoro intellettuale applicato al cinema. D'altro canto è sorprendente che degli equivoci si siano insinuati anche fra i più attivi protagonisti dell'attuale discorso linguistico sul cinema: fra Toti e Pasolini appunto.
E' di fronte a questo fatto che mi chiedo a quale farragine della lettura, interpretazione o ricreazione contestuale, a quali pregiudizi filosofico-ideologici essi vadano imputati.
Parrebbe che, anch'essi, improvvisamente, siano come l'uomo camusiano che dice: « che valore ha per me un significato al di fuori della mia condizione? Io posso comprendere soltanto in termini umani. Ciò che tocco e che mi resiste, ecco quanto comprendo ».

2) Gianni Toti: **La « produttività » dei materiali di Ejzenstejn e Dziga Vertov,** in CINEMA & FILM, n. 3, pag. 287.
Toti si è occupato soprattutto di ridefinire le modalità e le funzioni dell'attività critica. Ci si può documentare sul senso della sua opposizione fra critici-culturali e critici-critici, sulle sue indicazioni di stilistica attraverso le relazioni di Pesaro 1965 e 1966, pubblicate in « Marcatrè » n. 19-22 e in « Nuovi Argomenti » n. 2, col titolo **Per una critica stilistica**, e 1967, non ancora pubblicata, dal titolo **L'opera e il senso.**

3) Pier Paolo Pasolini: **Dialogo I,** in CINEMA & FILM, n. 1, pag. 7.

4) La natura dell'affermazione di Toti può essere verificata confrontandola con l'acuta formulazione di una **poetica di crisi** da parte del poeta ungherese Lajos Kassak, il quale dice: « le etichette estetiche nascondono il semplice fatto che la poesia, astratta, diventa realtà proprio nella sua forma, una realtà aggiuntiva al mondo. Bisogna uscire, e uscire ancora e riuscire, da quella forma di letargo emotivo che viene definito spesso stato poetico. Nell'universo nulla è immobile (...). Così stavo al mondo anch'io, sconfitto e smarrito. Non potevo tornare nel passato, non sapevo dove stava il futuro. Il linguaggio aveva i capelli grigi... Evitavo allora con risolutezza le metafore, moltiplicavo gli attributi e i verbi per tenere in movimento le proposizioni che mi si deformavano sulla pagina, si spezzavano. Sentivo che, per potermi esprimere integralmente, non dovevo soltanto associare parole variandone i ritmi ma, nel folto della mischia verbale, inserire interiezioni inarticolate, **et coetera,** per pura

Quindi non ritengo determinante la negazione di Toti, in quanto essa soddisfa e documenta a tal punto una distinzione fra poetica e linguistica, che una volta esaurita la fase dell'applicazione linguistica, il « fare » poetico di Pasolini si uniformerà proprio a quello da lui illustrato precedentemente, quando parteciperà, come l'**homo significans** barthesiano (5), alla produzione e all'arricchimento dei sensi del mondo.

Deve essere chiaro però che se l'oggetto della linguistica e l'analisi semiologica precedono e chiariscono la prassi della poetica, questa successione non è preferenziale, in quanto i discorsi di linguistica e di semiologia non escludono quelli di poetica e di stilistica; soltanto vi sottendono metodologicamente.

Come dice Eco: « In questo senso la ricerca semiologica, che apparentemente sembra orientarsi verso un determinismo totale, di fatto cerca, attraverso il riconoscimento delle determinazioni, di demistificare i falsi atti di libertà, di restringere ai minimi termini il margine dell'invenzione, per poterlo riconoscere **là dove veramente è.** La semiologia sembra sempre voler affermare che non parliamo il linguaggio ma **siamo parlati dal linguaggio:** e lo fa perchè i casi in cui **non** siamo parlati dal linguaggio sono più rari di quello che si creda, e si danno sempre **sub aliqua conditione.** Sapere i limiti entro i quali il linguaggio **parla attraverso di noi,** significa non illudersi circa le false effusioni dello spirito creatore, della fantasia libera da impacci, della parola pura che pure comunica per forza propria e persuade per magia. Significa per poter riconoscere, con realismo e cautela, i casi in cui veramente l'atto di parola, il messaggio, ci dà qualcosa che non era ancora convenzione; che potrà diventare società ma non era ancora previsto dalla società » (6).

costrizione interna. Lettere, schegge semantiche e senza senso: di questo tipo i segnali inafferrabili della tensione, che scaturivano da qualche profondità allo stesso modo che un grido, un rantolio infrenabile, esplodono nella nostra quotidianità, quando l'emozione intellettuale si spezza. Nessuna giocosità, e neppure casualità in tutto questo. Eppure ricordo le ironie dei critici all'uscita delle mie poesie visuali, della mia autobiografia in versi»; in « Carte segrete »; n. 2, pagg. 148-149. Credo che lo stesso Pasolini sottoscriverebbe le parole di Kassak.

5) « Non l'uomo ricco di certi sensi, ma l'uomo fabbricatore di senso, come se non fosse il contenuto dei sensi a esaurire i fini semantici dell'umanità, bensì l'atto solo da cui questi sensi — variabili storiche, contingenti — sono prodotti »; Roland Barthes: **Saggi critici**, pag. 249, ed. Einaudi.

6) Umberto Eco pare sia l'unico in Italia ad inserirsi nel discorso semiologico avviato da Metz e Pasolini. Nella relazione letta quest'anno a Pesaro, in occasione della Tavola Rotonda « Linguaggio e ideologia nel film », dal titolo **Sulle articolazioni del codice cinematografico**, egli tenta un cammino a ritroso rispetto al lavoro di Pasolini; e muovendo appunto dai **cinémi** (oggetti ed atti della realtà) pasoliniani, sistematizza le modalità della loro percezione, memorizzazione e riconoscimento in base ai **codici di riconoscimento** elaborati dalla cultura della società; codici che « eleggono certi tratti dell'oggetto come i più significativi ai fini del ricordo e delle comunicazioni future ». Tenta poi una critica dell'**immagine** (inquadratura, monema che Pasolini ha chiamato **imsegno**, quando sosteneva che il segno cinematografico era l'immagine), attraverso la scomposizione metodica dei suoi elementi significanti (i **cinémi** diventano decodificabili, si accresce così la possibiltà degli oggetti della realtà di funzionare come **segni di se stessi**), e scopre al di sotto del **cinéma** una terza articolazione. Eco fa quindi l'ipotesi che il cinema sia un codice provvisto di tre articolazioni. Egli dice: «I vari oggetti reali che compongono una inquadratura sono quelli che noi abbiamo già chiamato **semi iconici;** e abbiamo visto come non siano fatti reali, dal **significato** immediatamente motivato, ma effetti di convenzionalizzazione; quando noi riconosciamo un oggetto, a una configurazione significante attribuiamo un significato in base a codici iconici »; mentre « i **cinémi** di Pasolini (immagini dei vari oggetti riconoscibili) invece sono ancora unità di significato ». In questo modo i **semi iconici** di Eco si avvicinano molto più dei **cinémi** ai **fonemi** della lingua, in quanto entrambe unità sprovviste di significato (direi però, solo parzialmente e ambiguamente sprovvisti di significato i **semi iconici**).

D'altro canto Eco non rigetta l'idea semiologica di un « linguaggio vivente della realtà » di Pasolini. E nonostante egli creda che per Pasolini le « azioni della realtà » siano « natura » e non più esattamente « cultura » e « società », come

Insomma, affinché la realtà non dissipi i suoi poeti e i suoi produttori di senso, affinchè sia possibile un nuovo umanesimo, parrebbe che l'utopia da realizzarsi sia quella scientifica di una rioggettivazione semiologica della realtà.

Direi però che l'affermazione di Toti nasce da un malinteso più vasto, che ricomprende:

a) il fraintendimento dell'ordine distributivo, fra linguistica, poetica e stilistica, o anche fra cinema e film, dato da Pasolini al suo discorso sul cinema (7);

b) il credere che il « linguaggio vivente della realtà » pasoliniano sia un linguaggio inteso letteralmente, anzichè teoricamente;

c) la mancata considerazione del fatto che solo attraverso i suoi film Pasolini scopre una nuova funzione percettivo-conoscitiva della realtà, che solo attraverso l'accentuazione espressiva della realtà nel film viene intuito un nuovo approccio coscienziale, sebbene ancora una volta socializzato, alla realtà esterna (8);

d) l'ignorare che il « cinema come semiologia della realtà » (9) non è che l'ipotesi intuitiva e rivelante di una « semiologia della realtà » da farsi, che ricomprende il cinema e che incontrerà come muro e strumento metalinguistico (10) il tradizionale linguaggio scritto-parlato;

e) il fatto che Pasolini è l'unico a sostenere che **il cinema sia una lingua** (provvista, anche se non necessariamente, di una doppia articolazione, in cui i **cinémi** e i **monemi**-inquadrature sono detti materiali di seconda e di prima articolazione per analogia ai **fonémi** e ai **monemi**-parole della lingua scritto-parlata; provvista di una grammatica e di una sintassi non normative; e caratterizzata dal fatto di non essere arbitraria e convenzionale come la lingua scritto-parlata, per effetto dell'analogia iconica che diffe-

tende a correggere, le posizioni sono più vicine di quanto Eco creda; in quanto Pasolini afferma espressamente, magari disorganicamente, e in più punti dei suoi scritti: « questa inquadratura **di un film** rimanda forse a un patto sociale fatto di simboli... », oppure: « il segno, col cinema — l'imsegno — riacquista la sua arcaica forza di **suggerire eideticamente,** attraverso la violenza fisica della sua riproduzione della realtà » (Cfr. CINEMA & FILM, n. 1, pag. 8), dove tale « suggerimento » non nasce da allucinazione o percezione, ma da « memorizzazioni molto vivide di cose percepite, riconosciute come soggettive, ma localizzate nello spazio esterno »; oppure: « noi ce l'abbiamo già dunque nella nostra testa una specie di 'Codice della realtà' (ossia quella Semiologia Generale in potenza di cui tanto vado parlando) » (Cfr. **Discorso sul piano-sequenza ovvero il cinema come semiologia della realtà;** « Nuovi Argomenti », n. 6, n. s.)

7) L'evoluzione della teoria pasoliniana sul cinema potrà essere ricostruita attraverso la lettura successiva di **Il « cinema di poesia »**, in « Marcatrè » n. 19-22; **La lingua scritta dell'azione**, in « Nuovi Argomenti », n. 2, n.s., 1966; **Dialogo I**, in CINEMA & FILM, n. 1, 1966-67 e **Discorso sul piano-sequenza ovvero il cinema come semiologia della realtà**, in « Nuovi Argomenti», n. 6, n.s., 1967. Dove fondamentale appare il **Dialogo I** nel quale sono espresse chiaramente le fasi successive della distribuzione degli argomenti fra linguistica (cinema) e poetica-stilistica (film).

8) « Così succede a chi studia il cinema: siccome il cinema riproduce la realtà, finisce col ricondurre allo studio della realtà. Ma in un modo nuovo e speciale, come se la realtà fosse stata scoperta attraverso la sua riproduzione, e certi suoi meccanismi fossero saltati fuori solo in questa nuova situazione **riflessa** »; Cfr. **Dialogo I**, op. cit., pag. 6.

9) « Il film si potrebbe definire "parola senza lingua". infatti i vari film per essere compresi non rimandano al cinema, ma alla realtà stessa. S'intende che con questo postulo la solita mia identificazione del cinema con la realtà e che la semiologia del cinema non dovrebbe essere che un capitolo della Semiologia Generale della realtà »; Cfr. **Discorso sul piano-sequenza ovvero il cinema come semiologia della realtà,** op. cit.

10) Secondo l'esatta considerazione di Carnap: « se dobbiamo parlare di un qualsiasi **linguaggio-oggetto,** abbiamo bisogno di un **metalinguaggio** »; e come mi sono sforzato di illustrare nel mio articolo **Riflessione prima sui metalinguaggi critici**, in CINEMA & FILM, n. 2.

renzia la sua entità segnica), nell'ambito della quale i singoli film rappresentano il momento dell'utilizzazione individuale (la **parole**) della lingua del cinema (la **langue**); mentre semiologhi ed estetologhi come Barthes, Eco, Toti, Sychra, Garroni e Metz (che va visto come l'iniziatore della attuale **querelle** linguistica sul cinema con l'ormai famoso **Cinéma: langue ou langage?** apparso su « Communications », n. 4) lo considerano un linguaggio d'arte.
Tale divergenza deriva dal fatto che il punto d'avvio dell'interrogazione linguistica pasoliniana è l'assunzione del nostro essere nella realtà, l'esserci e il riconoscersi (ri)conoscendola, e la considerazione che la lingua (quindi anche il cinema) è il sistema segnico attraverso il quale tale fondo oggettivo-soggettivo della realtà viene espresso e comunicato; mentre per gli altri autori il discorso linguistico scatta per analogia diretta dal fondo della esperienza linguistica. Essi assumono il sistema dei segni simbolici della lingua scritto-parlata come modello naturale e ideale, al quale il cinema viene assimilato e confrontato, ma anche differenziato, per la sua natura di generico linguaggio totalizzante, fortemente espressivo o espressivizzante; che riassumendo ogni possibile sistema segnico o no precedente (da quello dei segni convenzionali della lingua scritto-parlata a quello cinematografico basato sull'analogia iconica, dai codici gestuali a quelli sonori, ecc.) viene visto appunto come linguaggio d'arte, oppure, nel caso di Eco, come il fondo composito dei codici posseduti dall'uomo (11);

f) il fraintendimento della conseguenza metodologica del presupposto filosofico che precede, e cioè che sulla base di una realtà intesa come **fenomeno di fenomeni** e quindi come **radice ontologica d'ogni lingua**, Pasolini definisce il cinema come lingua (dove la **lingua-langue** è intesa saussurianamente come parte del **linguaggio in generale-langage**; dove, per analogia, **il cinema è la langue di quel langage più generale che è la realtà,** secondo la formulazione del cinema come « lingua scritta delle azioni della realtà »);

g) il fraintendimento del fatto che l'identificazione fra il cinema e la realtà operata da Pasolini vale solo al livello della considerazione linguistica, dove per linguistica si intende quella « scienza del linguaggio sociale, che presuppone anzitutto la comunicazione e la comprensione reciproca, ignora con pieno diritto l'atto di parola, come in sostanza è perfino suo dovere » (12); e il cinema come « infinito piano-sequenza » che riproduce la realtà non è che il fondo continuo, ininterrotto, inaccumulabile e analitico da cui estrarre, attraverso lo strumento del fare poetico individuale, cioè il montaggio, la sintesi ideale e soggettiva che sarà il film.
La « realtà-cinema in natura » figura come una **norma linguistica** sui generis, nei confronti della quale i film rappresentano gli atti di parola, validi esteticamente in quanto atti aggiuntivi al mondo, interpretativi o conoscitivi d'esso; apprezzabili al livello della poetica e della stilistica, dove per poetica si intende la disciplina che si interessa « alla parola in quanto materiale di una certa **struttura,** per la quale la lingua è importante come elemento posto a fondamento di una **struttura** creata in maniera adeguata al suo fine, naturalmente deve rivolgersi all'atto di parola quale sovrastruttura volitiva di un sistema di segni linguistici dati già a priori e a noi imposti », e per stilistica quella che si interessa ai « feno-

11) « Sottolineo l'uso del termine **codice** a cui d'ora in poi mi atterrò, in luogo di **lingua,** proprio perchè giudico fonte di equivoco il tentativo di descrivere i vari codici comunicativi sul modello di quel codice speciale, particolarmente sistematizzato, doppiamente articolato, che è la lingua verbale »; Umberto Eco, op. cit.

12) G. Vinokur: **Poetica Linguistica Sociologia,** in « Rassegna Sovietica », n. 2, 1965, pag. 55.

meni della lingua dal punto di vista di un giusto impiego da parte dei parlanti, che analizza l'atto di parola individuale, in funzione del fine perseguito dall'atto di parola in questione » (13);

h) la mancata considerazione del fatto che Pasolini può sottoscrivere quanto afferma Toti non a livello della linguistica, ma a quello della poetica. Pasolini non potrà non esigere, come Toti, che la realtà significhi o risignifichi violentemente attraverso e nell'opera. Le differenze fra i due andranno poi cercate non nelle « intenzioni », ma nell'uso personalissimo della lingua della poesia o nella diversa utilizzazione stilistica della lingua, come si potrà notare facilmente da un confronto della loro produzione poetica o dello stile irto di grecismi e latinismi di Pasolini e di quello automutante e palingenetico di Toti.

Credo sia sufficientemente chiaro, a questo punto, quanto l'affermazione di Toti non infici le argomentazioni propriamente linguistiche di Pasolini, e quanto anzi le incontri successivamente sul piano della poetica, quando entrambi considereranno e analizzeranno le strutture delle opere che fanno « significare » o « ri-significare » la realtà. D'altro canto è sul piano filosofico-ideologico che l'affermazione di Toti si motiva, in quanto la sua affermazione nasce evidentemente da una diversa concezione della realtà. Da un lato (Pasolini) c'è una realtà da conoscersi o riconoscersi fenomenologicamente secondo l'idea della « semiologia della realtà », al fondo della quale si ritroverà il linguaggio, in quanto, come dice Barthes, « il mondo dei significati non è altro che quello del linguaggio » (14); dall'altro (Toti) c'è una realtà stratificata, proliferante secondo aberrazioni successive, alienata; non da conoscersi ma da rifarsi in senso soprattutto storico-rivoluzionario, attribuendo alla poesia il mandato o il progetto umanizzante della realtà.
Pur non potendo non essere d'accordo con Barthes (15) circa la « struttura della realtà » intesa come fatto sociale e culturale, o su quanto egli più esattamente dice: « gli antichi greci provavano meraviglia di fronte alla **naturalezza** della natura; porgevano continuamente l'orecchio, interrogavano il senso delle sorgenti, delle montagne, delle foreste, delle tempeste; senza sapere che cosa specificamente dicessero tutti questi oggetti, percepivano nell'ordine vegetale o cosmico un immenso **fremito** del senso, a cui diedero il nome di un dio: Pan. Più tardi, la natura è cambiata, si è fatta sociale: tutto ciò che è dato all'uomo è **già** umano, compresi la foresta o il fiume che attraversiamo viaggiando. Ma di fronte a questo natura sociale, che è semplicemente la cultura, l'uomo strutturale non è diverso dall'antico greco: anch'egli porge l'orecchio alla naturalezza della cultura, e in essa percepisce continuamente, più che sensi stabili, finiti, "veri", il fre-

13) ibidem, pag 55.

14) Il « cinema come semiologia della realtà » che propizierà questa « semiologia della realtà » fatta con il linguaggio scritto-parlato, in cui la semiologia, comunque sia intuita, rincontra il linguaggio, pare rispettare l'ordine della considerazione di Barthes che, rovesciando il precedente ordine saussuriano di una « semiologia di cui la linguistica sarebbe solo una parte », afferma: « la linguistica non è una parte, sia pure privilegiata, della scienza generale dei segni, ma viceversa la semiologia è una parte della linguistica: e precisamente quella parte che ha per oggetto le **grandi unità significanti** del discorso. Emergerebbe così l'unità delle ricerche che vengono attualmente condotte nell'antropologia, nella sociologia, nella psicoanalisi e nella stilistica intorno al concetto di significazioni » ; R. Barthes: **Elementi di Semiologia**, pag. 14-15, ed. Einaudi.

15) Ed egualmente d'accordo saranno Eco e Pasolini, il quale, esplicitamente, dice nella relazione di Pesaro 1967: « Noi ce l'abbiamo già dunque nella nostra testa una specie di 'codice della realtà'. E' attraverso questo inespresso e inconscio codice che ci fa comprendere la realtà, che noi comprendiamo anche i vari film ».

mito di una macchina immensa che è l'umanità, intenta a procedere instancabilmente a una creazione del senso, senza la quale non sarebbe più umana. E dal momento che la fabbricazione del senso è, da questo punto di vista, più essenziale dei sensi stessi, dal momento che la funzione è estensiva alle opere, lo strutturalismo si fa esso stesso attività e riconduce a una medesima identità l'esercizio dell'opera e l'opera... » (16), Toti addirittura pare non accettare la convivenza metodologica, in uno stesso autore, di un'ottica sensoriale-coscienziale acculturata, che scorra dia-sincronicamente sulla realtà, e di un'ottica poetica, pretestualmente cieca (17), che, mutilata coscientemente, rigeneri la realtà. Parrebbe che Toti compia una scelta di qualità, cioè morale, nei confronti di un'ottica che invece è, sia naturalmente sia metodologicamente, propedeutica all'altra.

All'ottica poetica, disalienata-disalienante nei confronti della realtà e dell'ottica « integrata » nell'analisi descrittiva, Toti affida la critopoiesi operativa della realtà, al fine di recuperare un nuovo rapporto coscienziale con essa.

Ma a questo punto, oltre l'eventuale vizio idealistico insito in un simile « fare » poetico, e sul quale ci si potrebbe soffermare, il discorso cessa di interessarci; in quanto è proprio Toti a spiegare il percorso linguistico-poetico di Pasolini quando dice: « Abbiamo esplorato il mondo, ma non abbiamo esplorato gli occhi con i quali ciò vien fatto. Gli occhi cinematografici, tra gli altri Godard lo fa, uomo di cinema totale continuamente stupefatto e stupefacente gli altri per la dimostrazione della sorpresa prevedibile e ritrovabile nella scelta visuale che l'occhio umano non fa, la macchina-occhio sì (e Dziga Vertov ammonisce ancora sul super-occhio meccanico inumano). E Godard ci contesta la vista a ogni occhiata-sequenza, contestando la contestazione, costruendo una immagine del mondo che si distrugge da sé abolendosi in un batter di palpebre. Il poeta constata la morte della poesia, l'uomo di cinema constata la morte della vista, l'uomo constata la morte dell'uomo — e subito dopo sopravvivono poesia, vista, uomo. Lo scacco del 'cinema che conoscevamo' è la vittoria del 'cinema che si presenta' come una nuova ottica poetica, al prezzo della sua morte continua » (18).

E tutto questo non illustra esattamente il transfert ottico-coscienziale operato da Pasolini, attraverso i suoi film, dalla realtà al cinema e successivamente dal cinema alla realtà? L'interrogazione mossa alla realtà non nasce forse da una interrogazione mossa alla propria ottica attraverso il cinema? E l'idea del « cinema come semiologia della realtà » non è forse, in Pasolini, il modo inedito di ripensare filosoficamente e conoscitivamente la realtà, attraverso i più diversi strumenti metodologici che la « cultura » ci mette a disposizione; non è forse, e soprattutto, il risultato dell'ottica culturale riumanizzata dalla prassi poetica del cinema? Certo, quando Pasolini afferma che la realtà è un « linguaggio vivente » e come tale significa, mentre, forse più esattamente, Barthes parla di un labile e cangiante **senso** della realtà, sorge la questione se, appunto, la realtà significhi o meno. Fra il **sì** di Pasolini e il **no** di Toti, c'è il **senso** barthesiano, che nasce ambiguamente dall'interscambio fra una realtà (società e cultura) come potenzialità di sensi e il moto inarrestabile dell'uomo che la percepisce e la conosce attraverso i codici che ne possiede, all'interno del suo instancabile moto poetico

16) Roland Barthes: **Saggi critici,** pag. 249-250, ed. Einaudi.

17) « E' difficile — o sembra difficile, con la nostra ottica cieca — ritrovare nella realtà tanti elementi realistici »; G. Toti: **Il quoziente stilistico di « Les carabiniers » di Godard**; in CINEMA & FILM, n. 1, pag. 23.

18) Gianni Toti: **Appunti sul « cinema di poesia » di Jean-Luc Godard**; in « Filmcritica », n. 165, pag. 149.

verso la « creazione del senso » del mondo. Ma, come abbiamo visto, tutti sono d'accordo, più o meno. La realtà significa e si lascia significare, ma chi cercasse in essa un significato inteso strettamente sbaglierebbe grossolanamente (19). La realtà non ha significato al di fuori del rapporto conoscitivo che l'uomo ha con essa.
E' lecito però chiedersi quale sia il momento esatto in cui il **senso** barthesiano, immanente alla realtà, che supera la sua entità di significante potenziale, si fa concreto significato nella coscienza di noi recettori. E forse solo un grafico cibernetico, o il risultato (out-put) di un modello cibernetico della percezione umana, potrebbe fornirci quella infinitesima successione percettivo-coscienziale attraverso la quale conoscere esattamente i « punti di indifferenza » fra i segnali o messaggi emessi dalla realtà, la loro percezione e la coscienza della loro entità significativa (20); fornirci cioè il momento esatto in cui scattano le sovrastrutture sociali e culturali, cioè i codici posseduti dall'uomo, verso la realtà, a raccoglierne la significazione e a farla significare, rivelandocela come un **codice di codici...**
Ma non è sufficiente questa difficoltà a stabilire che il problema non esista e non debba esistere semiologicamente; inoltre, linguistica e semiologia non possono fare a meno delle applicazioni più avanzate sulla psicologia della percezione.
D'altro canto la realtà è un ordigno inquietante, i cui segnali o messaggi non sono mai semplici e articolati sincronicamente, ma spesso, invece, strutturati concettualmente e diacronicamente, secondo le attribuzioni sociali e culturali incamerate dalla realtà.
Quindi, che venga vista come linguaggio, codice di codici, fondo oggettuale, fenomeno di fenomeni, ecc., la « semiologia della realtà » non sarà quella illusione da molti preconizzata; anzi, proprio a Pesaro, sia Eco che Metz ne hanno sviluppato una ipotesi forse più concreta (analitica) di quella formulata da Pasolini.
Certo non ci si dovrà far distrarre né dalla logica a volte normativa di Pasolini, né dai ribaltamenti paradossali fra stilistica e linguistica da lui operati, per esempio, nei confronti della figura retorica della **metonimia**; trasferita di peso dalla sede naturale della lingua alla realtà (« **Non è il cinema un'arte metonimica, ma è la realtà che è metonimica** »), sulla base, opinabile se non intesa come ipotesi teorica, della sua identificazione fra cinema e realtà. Essendo infatti la metonimia la figura retorica tipica della **contiguità,** pur accettando la visione già prima illustrata di una **realtà-linguaggio** e quindi di un **cinema-lingua,** è improponibile l'attri-

19) **Significato** inteso dai linguisti non come « la cosa », ma come « la rappresentazione psichica della cosa »; cioè, saussurianamente, avendo presente che allo scopo di stabilire il circuito comunicativo della parola è necessaria la presenza perlomeno di due soggetti e che « siano dunque due persone A e B che parlano. Il punto di partenza del circuito è nel cervello di uno, per esempio A, dove i fatti di coscienza che chiameremo concetti si trovano associati alle rappresentazioni dei segni linguistici o **immagini acustiche** che servono alla loro espressione. Supponiamo che un dato concetto faccia scattare nel cervello una immagine acustica corrispondente: e un fenomeno interamente psichico seguito a sua volta da un processo **fisiologico**: il cervello trasmette agli organi della fonazione un impulso correlativo alla immagine; poi le onde sonore si propagano dalla bocca di A all'orecchio di B: processo puramente **fisico**. In seguito il circuito si prolunga in B in un ordine inverso: dall'orecchio al cervello, trasmissione **fisiologica** dell'immagine acustica; nel cervello, associazione **psichica** di questa immagine con il concetto corrispondente ». Mantenendo fermo il concetto saussuriano di segno linguistico come totale di « concetto » e di « immagine acustica »: « concetto » si può sostituire col termine di **significato** e « immagine » con il termine di **significante.**

20) «Ma il sistema dell'io umano, questo strumento di sicurezza, può influenzare il processo di riconoscimento o di orientamento che segue di solito la percezione, giacché il sistema dell'io controlla la coscienza, ed è nella coscienza che abbiamo tutti i rapporti più efficaci con i nostri strumenti percettivi, cioè gli organi di senso ». Harry Stack Sullivan: **Studi clinici**, pag. 90, ed. Feltrinelli, 1965.

buzione di qualità metonimiche alla **continuità** e **contemporaneità** della realtà, cioè a una entità così « naturalmente » sprovvista di elementi discontinui (21).

Quindi gli occhi fenomenologici pasoliniani saranno occhi interroganti la realtà, ma ancora prima occhi linguisticamente autointerroganti (se stessi e il cinema, se stessi attraverso il cinema), che si impadroniranno della realtà, assunta come oggetto sensibile e sensibilizzabile; e non, come afferma Toti, occhi « asciutti e muti » riemersi « dall'inesistente linguaggio della realtà ». Ma Toti fraintende, forse razionalisticamente, la natura perfettamente teorica dell'occhio tecnico, positivisticamente Dio-Cinema, che Pasolini fa scorrere ipoteticamente sopra la realtà in un « infinito piano-sequenza ».

II — Quattro ipotesi complementari di segno cinematografico

Mentre Barthes ammette « la possibilità di rovesciare, un giorno, l'affermazione di Saussure: la linguistica non è una parte privilegiata della scienza generale dei segni, ma viceversa la semiologia è una parte della linguistica: e precisamente quella parte che

21) Per una più esatta cognizione dei concetti di **metafora** e **metonimia**, già utilizzati da Barthes e Pasolini in CINEMA & FILM, n. 1, e da Jakobson in CINEMA & FILM, n. 2, vedere il saggio di R. Jakobson e M. Halle dal titolo **Due aspetti del linguaggio e due tipi di afasia**, pubblicato su « Marcatrè » n. 16-17-18, pag. 44, e successivamente in **Saggi di linguistica generale**, ed. Feltrinelli, 1966. Dove si posson trovare, oltre alla definizione funzionale e applicata dei due termini sopraddetti, alcune importantissime indicazioni metodologiche che credo si possano applicare all'analisi della lingua della poesia di particolari autori. Come Walt Whitman, per esempio. Alcune poesie del quale, già sottovalutate e considerate da Cesare Pavese pure elencazioni o designazioni di oggetti, come per esempio **Salve, mondo** (W. Whitman: **Foglie d'erba**, pag. 167, ed. Einaudi, NUE, 1965), potrebbero essere analizzate nel procedimento di costruzione estremamente ambiguo che tali indicazioni metodologiche mettono in risalto; in bilico fra: un patologico **disturbo della contiguità** eletto a sistema poetico (« L'alterazione della facoltà di **costruire proposizioni** o, in termini generali, di combinare unità linguistiche più semplici in unità più complesse, è, in realtà, limitata ad un solo tipo di afasia opposto al tipo trattato nel precedente capitolo. Non c'è **perdita totale delle parole,** poichè l'entità intatta nella maggior parte dei casi di questo genere è la parola, che può essere definita come l'unità più elevata fra le unità linguistiche codificate obbligatoriamente, nel senso che noi componiamo le nostre frasi ed enunciati servendoci della riserva di parole fornite dal codice.

Questa deficienza nella strutturazione del contesto, che potremmo chiamare **disturbo della contiguità**, è un'afasia che diminuisce la lunghezza e la varietà delle frasi. Sono perdute le regole sintattiche che organizzano le parole in unità più elevate; questa perdita, chiamata **agrammatismo,** determina la degenerazione della frase in "semplice mucchio di parole" per servirci dell'immagine di Jackson. L'ordine delle parole diventa caotico; i legami di coordinazione e di subordinazione grammaticale, sia di accordo sia di reggenza, sono dissolti. Come è logico prevedere, le parole dotate di funzioni puramente grammaticali, come le congiunzioni, le preposizioni, i pronomi e gli articoli, spariscono prima per dar luogo al cosidetto stile "telegrafico", mentre nel caso del disturbo della similarità sono le più resistenti (op. cit., pagg. 50-51); una intenzione filosofico-poetica che ricrea nel ritmo della giustapposizione di parole note, designanti oggetti e fatti, il senso di un **infinito poetico** metaforico di quello reale; e una istintiva semiologia **in nuce** della realtà, una sorta di verbalistico e poetico piano-sequenza, **continuo** nella continuità oggettuale ch'esso propone. E' lo « sguardo » immane di Dio-Whitman che avvalendosi dell'anafora « odo... odo... » (pag. 168) e « vedo... vedo... » (pag. 169), non solo fa della semiologia, ma soprattuto fa del cinema. Come si vede dai versi iniziali di **Salve, mondo**: Oh, prendimi per mano, Walt Whitman!/ Quali fluenti meraviglie! quali spettacoli e suoni!/ Questi anelli senza fine uniti, ciascuno uncinato al seguente,/ ciascuno corrispondente al tutto, ciascuno che gode la sua parte di terra con tutti... (pag. 167); i quali sono immagini, sonoro, sineddoche, montaggio, cioè una ipotesi di cinema ancor prima di farsi **poema epico** nella ripetizione ossessiva e rivelante del procedimento escogitato e **Poesia** nell'infinita estensione metafisica dello **spazio soggettivo della poesia** e dell'intera raccolta **Foglie d'erba**.

ha per oggetto **le grandi unità significanti** del discorso » (22); Jakobson afferma, ancora secondo l'idea saussuriana, che «da quando il problema della scienza dei segni, della teoria dei segni ha cominciato ad interessarmi, da quando ho visto che è questo il problema essenziale della scienza moderna, da quando ho visto che la lingua è solo uno dei sistemi di segni e che la linguistica è solo una delle province della semiotica, il cinema mi ha vivamente interessato come un sistema di segni particolarmente importante. Non potrei figurarmi un lavoro semiotico che non si occupasse del cinema » (23).
Pur avendo entrambi coscienza della funzione assunta dal linguaggio articolato come modello linguistico, come componente della significazione cinematografica, come elemento mediatore, come strumento metalinguistico (24), la diversa impostazione metodologica data da Barthes al problema risale forse alla frammentazione dei sistemi segnici generali da lui operata. L'esistenza, nei fenomeni della realtà, di una stratificazione significativa o comunicativa semplicemente, socio-culturale, gli fa rincontrare ogni volta il linguaggio come fattore necessario al concretarsi dei significati e come mezzo linguistico della prassi decodificativa. Tale divergenza provoca:

1) **nel caso di Barthes,** l'assunzione del linguaggio articolato come modello naturale e ideale, come base e tetto metodologico dell'analisi condotta sugli altri sistemi segnici non linguistici; **nel caso di Jakobson**, l'assunzione del linguaggio articolato soltanto come spunto metodologico dell'analisi semiologica.

2) **nel caso di Barthes** (25), e di Metz che ne sviluppa le intenzioni semiologiche applicate al cinema, una volta riconosciute le differenti modalità di significazione del linguaggio del cinema, stabilito che **l'analogia iconico-auditiva** risolve altrimenti i problemi della motivazione e della arbitrarietà del segno cinematografico rispetto al segno linguistico, e constatato che il cinema non possiede, come il linguaggio articolato, né una doppia articolazione (fonemi e monemi), né unità discontinue o discrete, si affida la significazione cinematografica alla minima unità provvista di significato che **abitualmente** viene identificata nell'**immagine** o **piano.** Quantunque Barthes si chieda ancora se l'immagine « significhi »

22) Roland Barthes: **Elementi di Semiologia**, ed. Einaudi, 1966.

23) **Conversazione sul cinema con Roman Jakobson**, a cura di A. Aprà e L. Faccini, in CINEMA & FILM, n. 2, pag. 160.

24) « Tuttavia, tale linguaggio non è lo stesso dei linguisti: è un linguaggio secondo, le cui unità non sono più i monemi o i fonemi, ma frammenti più estesi del discorso che rinviano a oggetti o episodi, i quali significano **sotto** il linguaggio, ma mai senza di esso. Pertanto, la semiologia è forse destinata a farsi assorbire da una trans-linguistica, la cui materia sarà costituita ora dal mito, dal racconto, dall'articolo giornalistico, ora dagli oggetti della nostra civiltà, nella misura in cui essi sono **parlati** (attraverso la stampa, il volantino, l'intervista, la conversazione e forse anche il linguaggio interiore di ordine fantasmatico) »; Roland Barthes: **Elementi di Semiologia**; pag. 14.

25) Il «primo » Barthes, quello di **Cinema metaforico e cinema metonimico**, che, nel 1963, diceva ancora di non guardare al cinema come ad un linguaggio «perché non sono riuscito ad integrarlo nella sfera del linguaggio ». E proseguiva: « Fino ad oggi, il modello di tutti i linguaggi è sembrato essere la parola, il linguaggio articolato. Questo linguaggio articolato è un codice, utilizza un sistema di segni non-analogici (e che quindi possono essere, e sono, discontinui); al contrario, il cinema a prima vista si presenta come un'espressione analogica della realtà (e, per giunta, continua); e un espressione analogica e continua non si sa da che parte prenderla per introdurvi, innescarvi un'analisi di tipo linguistico; per esempio, come suddividere (semanticamente), come far variare il senso di un film, di un frammento di film? » Concludendo con un tentativo di uniformazione del cinema al modello linguistico: « Dunque, se la critica volesse trattare il cinema come un linguaggio, abbandonando l'inflazione metaforica del termine, dovrebbe innanzi tutto discernere se ci sono nel continuo filmico degli elementi non analogici, o di una analogia deformata, o trasposta, o codificata, provvisti di una sistematizzazione tale da poter essere trattati come frammenti di linguaggio »; ecc.: pag. 12, op. cit.

(26), e se per essa non si debba parlare invece di « comunicatività », « giacchè l'immagine è subito **comunicante,** se non significante » (27).

Applicando coerentemente lo schema metodologico che abbiamo indicato, Barthes stabilisce che mentre la linguistica si occuperà del linguaggio articolato, la semiologia si occuperà del cinema. E introducendo il cinema nel novero delle **grandi unità significanti,** oggetto della semiologia, cade ogni necessità di definirne la natura strettamente segnica (28), e si assume l'immagine come **unità minima significativa**; oppure, come in **Cinema metaforico e cinema metonimico,** si assume la narratività come sede tipica della significazione, e si prende per segno « ogni momento della narrazione del film »..., « seguito da certi altri segni, da certi altri momenti ».

Stabilendo, infine, che vi sarà « la possibilità di scambi fra la linguistica e il cinema, a patto di scegliere una linguistica del sintagma piuttosto che una linguistica del segno » (29).

Nel caso di Jakobson, e di quelli che si possono accostare alla sua posizione, cioè Pasolini ed Eco, invece, l'indagine sulle modalità di significazione del cinema viene condotta traendo spunti metodologici e occasionali analogie dal linguaggio articolato e dalla linguistica. Così, prima di stabilire in quale modo il cinema realizzi i suoi rapporti di significazione, ci si chiede se esista e quale natura abbia il segno cinematografico, come l'analogia iconico-acustica motivi il rapporto di significazione cinematografica, come il montaggio costruisca il discorso cinematografico al di fuori del modello del discorso linguistico e delle sue unità discontinue, ecc.

Su questa base è possibile operare una scelta inizialmente alternativa e, in seguito, complementare a quella di Barthes. E' possibile cioè confrontare inizialmente una **linguistica del segno** ad una **linguistica del sintagma,** anzichè operare una totale elisione della prima, come fanno il « primo » Barthes e Metz, o, non totalmente, il « secondo » Barthes.

Jakobson accetta l'affermazione di Tynjanov che « ogni fenomeno del mondo esterno sullo schermo si trasformi in **segno** », e, ancora più, le osservazioni geniali di S. Agostino; che paiono risolvere il problema se il cinema operi con l'oggetto (res) o con il segno (signum), quando considerano che « accanto ai segni la cui funzione essenziale è quella di significare qualcosa, esistono gli oggetti di cui ci si può valere in funzione di segni. L'oggetto (ottico e acustico) trasformato in segno è infatti lo specifico materiale cinematografico » (30).

A questa affermazione di S. Agostino, estesa da Jakobson al cinema, se ne può aggiungere una, complementare, dello stesso studioso,

26) « L'immagine significa? E' un problema su cui si sta lavorando, ma attualmente si può solo dare un quadro delle difficoltà, delle impossibilità e delle resistenze. La grande resistenza dell'immagine a fungere da sistema di significazione è rappresentata da quello che viene definito il suo carattere analogico, diverso da quello del linguaggio articolato »; citato da Antonin Sychra in **Forma e contenuto dal punto di vista della semantica integrata**.

27) Roland Barthes: **Elementi di Semiologia**, op. cit., pag. 39.

28) Ricercando, come in linguistica, le unità minime di significato: « Un enunciato come **ho mal di testa**, o una parte di tale enunciato che abbia senso, come **ho mal** o **mal**, si chiama segno linguistico. Ogni segno linguistico comporta un **significante** e un **significato**, grazie a cui il segno si manifesta... E' al significante che, nella lingua corrente si riserverà il nome di segno ». Cfr. A. Martinet: **Elementi di linguistica generale**, ed. Laterza, 1.9, pag.20.

29) Roland Barthes: **Cinema metaforico e cinema metonimico**, op. cit., pag. 12. Successivamente, nel 1964 e nel 1966, all'epoca dell'edizione francese e italiana degli **Elementi di Semiologia**, è possibile trovare in Barthes una diversa impostazione del problema del segno non-linguistico, anche se non espressamente applicata al cinema e sempre all'interno dell'impostazione metodologica che abbiamo visto precedentemente.

30) Roman Jakobson: **Decadenza del cinema?**, in CINEMA & FILM, n. 2, pag. 164.

nella quale le potenzialità significative dell'oggetto, della cosa, non sono più riferibili alla nozione strettamente linguistica di **significato** ma richiedono invece lo spazio significativo, esteso, della nozione più pertinente di **senso:** « Un segno è una cosa che, oltre alla specie inserita dai sensi, richiama, di per sé, alla mente qualche altra cosa » (31).

Abbiamo isolato così due atteggiamenti, denominati, secondo la dicitura forse non estremamente pertinente ma, per ora, sufficiente di Barthes, **linguistica del sintagma** e **linguistica del segno** (32).

31) **De doctrina Christiana**, II, 1-2; cit. da Roland Barthes in **Elementi di Semiologia**, pag. 34.
Si può dire, non tanto paradossalmente, che il significato non racchiude il senso. Anzi il senso sopravanza il significato, in quanto nel segno cinematografico il « concetto » è sempre un'entità socio-culturale infinitamente più complessa e articolata della minima unità di significato che costituisce il « concetto » del segno linguistico; implicando come tale una preseza più attiva del recettore all'interno del «circuito della comunicazione cinematografica » che in quello della parola. Si può parlare quindi più propriamente di senso anziché di significato e concludere che **nel cinema tutto è senso**, dal momento che se ne può parlare, anche se di volta in volta a livello della semiologia, della poetica e della stilistica, a proposito della significazione: a) del segno; b) dell'immagine; c) delle grandi unità significanti; d) dell'intera struttura dell'opera. Se poi si volesse una precisa definizione del **senso**, la si potrà ottenere, **per differenza**, da quella del **significato** linguistico. Tenendo presente: le caratteristiche del segno linguistico (arbitrarietà, immotivazione, separabilità di significante e significato) e del segno cinematografico (motivazione, inseparabilità dei due **relata** del segno); le modalità materiali, psico-fisiologiche, del « circuito comunicativo della parola », il quale richiede un parlante e un recettore, mentre il «circuito comunicativo del segno cinematografico » richiede un solo recettore; che il « concetto » (significato) linguistico è l'idea incarnata in una « immagine acustica » (significante) arbitraria, mentre il « concetto » del segno cinematografico è il riferimento alla funzione-uso, socio-culturale, dell'oggetto segno di se stesso, concetto manifestato attivamente da una « immagine visivo-acustica », analogica, che lo motiva e significa come tale immediatamente.
E' sufficiente pensare alle due definizioni complementari « l'oggetto diventa segno dell'oggetto stesso » e « un segno è una cosa che, oltre alla specie inserita dai sensi, richiama, di per sé, alla mente qualche altra cosa », per rilevare come l'oggetto-segno non generi il consueto circuito comunicativo in cui « la cosa non è la cosa, ma la rappresentazione psichica della cosa », bensì uno diverso, in cui la cosa è la rappresentazione analogica della cosa; alludente, per giunta, a un qualcosa che « sopravanza » l'entità strettamente materiale della cosa-segno, che implica la coscienza acculturata del recettore, i suoi processi di memorizzazione, ecc. Il senso rivela quindi una originaria polivalenza significativa, di cui bisognerà tenere conto, soprattutto sapendo che il rapporto di significazione « non esaurisce... l'atto semantico », in quanto il segno vale « anche in virtù di ciò che gli è adiacente ».
Quindi la nozione di senso che abbiamo acquisito per il segno cinematografico, entra nel rapporto di significazione con la sua entità reagente, tanto più reagente quanto più il segno entra in rapporto di contiguità, di opposizione con altri, e si contestualizza in unità di senso più ampie (inquadratura, sintagma, intera opera).
Questo perché il processo di significazione è il principio costruttivo e il metodo della produzione del senso dell'opera attraverso le sue fasi successive. Le quali, per essere intese nella loro produttività parziale e finalizzante, devono essere considerate a partire da quella più strettamente legata al segno cinematografico.

32) L'uso del termine **linguistica del...** non soddisfa alla necessaria distinzione che va fatta fra i domini della linguistica e della semiologia. E' ancora il ricorso analogico al modello del linguaggio articolato e ai procedimenti della linguistica moderna, che provoca l'uso indifferenziato, spesso, di **linguistica** e **semiologia**. Proprio quando i loro oggetti divergono, essendo, nel caso di Barthes, l'uno il modello, l'altro il raffrontato. D'altro canto entrambe le posizioni sono, nella sostanza, chiaramente semiologiche. Per espressa affermazione in Barthes, per il quale il cinema, appartenendo alle **grandi unità significanti,** è oggetto esclusivo della semiologia, pur rincontrando poi continuamente, come abbiamo visto, il linguaggio; ed altrettanto espressamente per Jakobson, per il quale il cinema, essendo intimamente segnico e avendone egli identificato il segno, è oggetto della semiologia, come qualsiasi sistema di segni, compreso quello del linguaggio articolato.
Adottiamo quindi i due termini barthesiani, in quanto chiari nella distinzione che sanciscono, coscienti però del grado di ambiguità metodologica che contengono.

Si può dire che il « primo » Barthes e Metz appartengono alla linguistica del sintagma, Jakobson, Pasolini ed Eco appartengono alla linguistica del segno. Mentre il « secondo » Barthes e Sychra si trovano in una posizione intermedia, presi come sono dalle modalità della significazione semiologica; dalla necessità di definire il segno cinematografico non analogicamente a quello linguistico, ma pure condizionati da questo; dal considerare il cinema come « espressione »; e, nel caso di Sychra, dal negare validità semiologica, o contestargliela, alla **sintagmatica** di Barthes e Metz soprattutto.
Ma questa suddivisione è meno chiara è definitiva di quanto possa sembrare; in quanto l'attribuzione di Jakobson, Pasolini, Eco, Barthes e Sychra ad una uniformante **linguistica del segno,** anche se gli ultimi due vi si accostano in maniera particolare, non rende conto della diversa intenzione di definire il segno cinematografico, del diverso grado del ricorso analogico ai procedimenti della linguistica tradizionale, del diverso approfondimento del problema del segno cinematografico.
Forse il più libero dal peso determinante della linguistica è Jakobson, il quale, avvantaggiato dall'aver dedicato al cinema un interessamento sporadico, nel momento in cui fa sua la definizione agostiniana di segno: « si può immaginare un sistema di segni in cui l'oggetto diventa segno dell'oggetto stesso: è il cinema » (33), e la propone come pertinente, risolve il problema che angustia gli altri studiosi: quello di proporre la significazione cinematografica ancora in termini analogici a quella del linguaggio articolato, riferendola ad un segno inesistente o dubbio, che di volta in volta è l'**immagine,** un **momento narrativo,** un **sintagma**, o, nel migliore dei casi, un **cinéma,** un **sema iconico**; oppure, quello di proporre il segno cinematografico **come esclusivo significante,** il che è evidentemente assurdo (34).
Per Jakobson il segno cinematografico esiste come rapporto di significazione risolto in se stesso, in quanto l'oggetto-segno racchiude indistinguibilmente il suo significato entro la forma apparente, sensibile e riconoscibile, riprodotta. Non sarà quindi mai possibile proporre il segno cinematografico come entità a due facce, in cui il segno sia il rapporto fra due **relata** distinguibili e magari separabili analiticamente. Mentre il segno arbitrario del linguaggio articolato non è la cosa, ma la « rappresentazione psichica della cosa », segno inteso come rapporto fra il **concetto** (significato) e l'**immagine acustica** (significante) — dove per « rappresentazione psichica » si intende il processo psichico-astratto provocato dall'**immagine acustica** (materiale) CANE, che, arbitrariamente e convenzionalmente, conduce il **concetto** CANE, totalizzandolo in se stessa e venendo intesa **abitualmente** come il vero e proprio segno linguistico; il segno cinematografico, invece, non è caratterizzato dalla arbitrarietà del materiale significante nei confronti del significato, dalla immotivazione della significazione, in quanto attraverso l'analogia iconico-auditiva, benché deformante e riducente la usuale percezione sensoriale, si elimina qualsiasi materiale significante arbitrario e si motiva immediatamen-

33) **Conversazione sul cinema con Roman Jakobson**, op. cit., pag. 160.

34) Per il cinema è impossibile proporre una analisi dei significanti analoga a quella condotta dalla linguistica americana (Peirce, Morris), sulla base della considerazione che « è al significante che, nella lingua corrente, si riserverà il nome di segno ». E' possibile invece condurre (e torna a galla l'analogia con la linguistica, anche se, stavolta, per le stesse necessità della struttura del segno cinematografico) l'analisi semantica; dato che il significato fa parte, indivisibilmente, del segno cinematografico. Come Saussure, Frei, Hjelmslev, stabiliscono per la linguistica, in quanto la scienza dei significati, « la semantica deve far parte della linguistica strutturale, giacché i significati fanno parte dei segni ». Anche se restano valide le perplessità barthesiane sulle possibilità di una semantica del cinema e l'opposizione fra una **microsemantica** e una **macrosemantica**. Cfr. **Cinema metaforico e cinema metonimico**; op. cit., pag. 10.

te e attivamente il concetto astratto che il materiale analogo racchiude ed ostenta (35).

L'oggetto-segno quindi non esiste come significante e significato separabili, ma come « segno di se stesso », come rapporto di significazione in atto, motivato sia dall'analogia sensoriale, sia dal rapporto conoscitivo socio-culturale, che noi recettori abbiamo con esso.

Ciò è chiaro quando pensiamo alla definizione agostiniana del segno accolta da Barthes: « Un segno è una cosa che, oltre alla specie inserita dai sensi. richiama, di per sé, alla mente qualche altra cosa ». Dove l'oggetto (o cosa) « segno di se stesso » risolve i problemi della arbitrarietà del segno e della motivazione della significazione, e nel momento in cui « richiama, di per sé, alla mente qualche altra cosa », ci suggerisce che nell'oggetto-segno esiste un **quid** informativo (concetto), la cui natura è imprecisabile a livello teorico, ma che si definisce culturalmente nell'attimo in cui noi recettori « identifichiamo » il singolo oggetto-segno.

Sulla base delle due definizioni accettate da Jakobson e da Barthes, si possono stabilire una serie di cesure fra gli autori che abbiamo nominato in precedenza.

La « qualche altra cosa » richiamata dall'oggetto-segno è, per Jakobson, Barthes, Pasolini ed Eco, la realtà che preesiste al cinema, la realtà vista nei suoi oggetti, atti, funzioni, usi: realtà versata in essi che, fenomeni del mondo, sullo schermo si fanno segni. Più esattamente:

per Barthes, questi « segni semiologici di origine utilitaria e funzionale, **funzioni-segno** »... « si compenetrano di senso »..., « questa semantizzazione è fatale: **per il solo fatto che c'è società, ogni uso è convertito in segno di quest'uso** » (36);

per Pasolini è la conferma che « i vari film per essere compresi non rimandano al cinema, ma alla realtà stessa », e quindi che il film può guardarsi come una « **parole** senza **langue** ». Idea nella quale, chiarendosi la eventuale funzione di segno dei **cinémi**, si affaccia una ipotesi contraddittoria nei confronti di quella originaria nella quale il cinema era la **langue** e il film la **parole**. Questa idea potrebbe produrre notevoli conseguenze metodologiche se venisse sviluppata al di fuori dell'analogia stretta con la dicotomia **langue/parole** e all'interno di quella semiologica **codice/messaggio.** Bisognerebbe vedere cioè se sviluppando quella che, in Pasolini, è la deduzione logica da una osservazione esatta, si arriverebbe a poter sostenere, non solo teoricamente, l'identificazione (confusione analogica) fra realtà e cinema, abolendo l'ipotesi originaria di una **realtà-linguaggio** e di un **cinema-lingua** a favore di un **unicum realtà-cinema come linguaggio;** e affermando

35) Anche nella percezione sensoriale (visiva) si stabilisce un rapporto di rappresentazione psichico-astratto della cosa vista e percepita, in quanto tale rapporto (fra significante e significato) si compone nella coscienza. Ma al livello percettivo, l'immagine visiva rappresenta attivamente il concetto ch'essa racchiude, motivando la significazione senza bisogno di alcun mediatore segnico arbitrario.

36) Roland Barthes: **Elementi di Semiologia**, op. cit., pag. 39. « Ciò permette forse di prevedere la natura del segno semiologico in rapporto al segno linguistico. Come il suo modello, il segno semiologico è anch'esso composto di un significante e di un significato, ma se ne separa al livello delle sue sostanze. Molti sistemi semiologici (oggetti, gesti, immagini) hanno una sostanza dell'espressione il cui essere non è nella significazione » (pag. 38-39). Però « una volta costituito il segno, la società può benissimo ri-funzionalizzarlo, parlarne come un oggetto d'uso. Questa funzionalizzazione ricorrente, che per esistere necessita di un linguaggio secondo, non si identifica affatto con la prima funzionalizzazione (del resto puramente ideale): dal canto suo, la funzione ri-presentata corrisponde a una seconda istituzione semantica (camuffata) che appartiene all'ordine della connotazione. Pertanto, la funzione-segno ha probabilmente un valore antropologico... » (pag. 39-40). Quest'ordine di funzionalizzazione e ri-funzionalizzazione motiva ancora una volta il rapporto fra cinema e realtà nel discorso pasoliniano sul « cinema come semiologia della realtà ».

di fronte a questo l'esistenza esclusiva del **film** come **parole**, i cui segni, per realizzare i loro rapporti di significazione, hanno solo bisogno del riferimento, socio-culturale, alla realtà. Bisognerebbe vedere se l'eliminazione del cinema, come **langue** di un film come **parole**, scardinerebbe l'ipotesi pasoliniana di una **realtà-linguaggio** e del **cinema-lingua**, e se, cadendo questa, non si riaffermerebbe la validità delle ipotesi barthesiane di un **cinema-linguaggio**, linguaggio d'arte. Oppure, se tutto questo non favorirebbe l'accertamento delle modalità della significazione cinematografica al di fuori dei confini stretti dell'analogia con la linguistica;
per Eco vale, più o meno, lo stesso discorso fatto per Barthes, con la conferma dell'esattezza metodologica della dicotomia **codice-messaggio**, che elimina le difficoltà sorte dall'adozione analogica della dicotomia **langue/parole** da parte di Pasolini.
D'altro canto le definizioni del segno cinematografico estrapolate da Jakobson e Barthes da quelle agostiniane applicate alla cosa (res) e al segno (signum), sono un efficace termine di raffronto:
per Barthes (il « secondo » Barthes), il quale, quando si occupa della significazione dei sistemi segnici non-linguistici, pur non facendo espresso riferimento al cinema, fornisce una serie di elementi che, estratti convenientemente dal suo discorso semiologico, possono applicarsi al cinema e coadiuvarne la definizione del segno. Sebbene l'interesse di Barthes non sia quello di giungere ad una definizione del segno cinematografico in senso jakobsoniano, pure egli ha il sospetto che « l'immagine è subito **comunicante**, se non significante ». Barthes ha chiaro che l'immagine è una entità troppo strutturata, complessa e reagente all'interno, attraverso le cose, gli oggetti, le funzioni-uso che la compongono. Egli sa che l'immagine realizza il suo rapporto di significazione fra due **relata** isologicamente indissociabili (37), il cui materiale significante e il cui « concetto » globale, che noi chiamiamo ancora, per abitudine, significato, sono entità destrutturabili, decodificabili in unità ridotte di significazione. Barthes sa che il termine **significato** è assolutamente inadatto a qualificare il concetto racchiuso isologicamente nell'immagine cinematografica, in quanto la significazione cinematografica si svolge ad un livello di polivalenza significativa tale, da richiedere il termine più rispondente di **senso.** Quindi Barthes potrebbe acquisire una nozione di segno cinematografico di tipo jakobsoniano: e, superando l'analogia con la linguistica, adottare il termine di **senso** anzichè quello di **significato**. Com'egli stesso dice: « nella lingua, il significato è in un certo modo **dietro** il significante e non può essere raggiunto se non attraverso di esso, quantunque, da una parte, queste metafore troppo spaziali non colgano la natura dialettica della significazione, dall'altra, la chiusura del segno non sia accettabile che per i sistemi decisamente discontinui, come la lingua » (38). Anche se mi pare chiaro che Barthes sia convinto che il cinema non abbia un **segno tipico**, ma sia provvisto, al limite, di un **segno di segni,** che, semiologicamente, deve scomporsi nei vari sotto-sistemi segnici che lo compongono (39);
per Eco, si può dire che nemmeno lui abbia un interesse immediato a definire il segno cinematografico, quantunque la definizione

37) « Si potrebbe chiamare **isologia** il fenomeno in virtù del quale la lingua fa aderire in modo indiscernibile e indissociabile i suoi significanti e i suoi significati », R. Barthes: ibidem, pag. 41.

38) ibidem, pag. 45.

39) « Nella semiologia, ove si ha a che fare con sistemi misti che comportano materie diverse (suono e immagine, oggetto e scrittura, ecc.), sarebbe opportuno riunire tutti i segni, **in quanto si fondano su un'unica e medesima materia**, sotto il concetto di **segno tipico**: il segno verbale, il segno grafico, il segno iconico, il segno gestuale formerebbero ciascuno un segno tipico »; ibidem, pag. 44.

di Jakobson non possa mancare di attrarlo. Piuttosto, in Eco, paiono esistere degli atteggiamenti simili a quelli della linguistica americana, quando rimprovera o forse soltanto osserva che i **cinémi** pasoliniani sono « ancora unità di significato ». Come se scomponendoli egli volesse arrivare alla loro entità puramente significante, svuotata di significato o separabile dal significato. A meno che Eco non intenda soltanto dire che i **cinémi** sono entità ancora troppo ricche di significato (di **senso** se pensiamo a quanto si è detto per Barthes), quindi decodificabili attraverso i **codici di riconoscimento** con cui operarne la frammentazione significativa. Se così non fosse, ed Eco volesse risalire alla consistenza puramente significante dei **sèmi iconici** (terza articolazione del suo codice del cinema, elementi sprovvisti di significato come i **fonemi** della lingua), andrebbe incontro ad una prima contraddizione, rappresentata dal fatto che qualsiasi oggetto divenuto segno, anche il più semplice e irriducibile, è caratterizzato dalla indissociabilità dei suoi significante e significato; e che qualsiasi oggetto teoricamente sconosciuto come uso-funzione, quindi sprovvisto di significato (40), presupporrebbe, per essere funzionalizzato, un cammino a ritroso, antropologicamente-filosoficamente oltre la cultura, la società, il mito, verso la naturalezza della realtà originaria, la natura, l'apparizione dell'uomo, e magari verso l'orrore della creazione e dell'esistenza di Dio;
per Pasolini, si può dire che i **cinémi**, come elementi di seconda articolazione della lingua del cinema, rispondono alla definizione del segno cinematografico di Jakobson e al discorso di Eco, più di quanto sarebbe accaduto ad un segno cinematografico identificato nell'immagine **(im-segno)** (41). Può darsi

40) Nel caso in cui l'oggetto-segno che ci appare sia sconosciuto, si dovrà considerare innanzitutto il fatto che tale oggetto è, incontestabilmente, il segno di se stesso, ma che esso rimanda a qualcosa d'altro che non esiste nella nostra cultura, che esiste percettivamente ma che è fuori dalla nostra coscienza acculturata.
Ma se l'affermazione di Lévi-Strauss ci garantisce contro questa ipotesi (intendendosi l'oggetto come funzione-uso, si può dire che da quando esiste **società**, essa « non produce se non oggetti standardizzati, normalizzati, questi oggetti sono necessariamente le esecuzioni di un modello, le parole di una lingua, le sostanze di una forma significante. Per ritrovare un oggetto insignificante si dovrebbe immaginare un utensile assolutamente improvvisato e che non si avvicina in nulla a un modello esistente: ipotesi quasi irrealizzabile in qualsiasi società »), nel caso che ci appaia una pura forma, una casuale consistenza materiale riprodotta, non riconducibile ad alcuna società e cultura, sorgerà il problema di come considerare un oggetto che, pur essendo segno di se stesso, ha solo valore di significante; e il cui significato assente, esistente in qualche parte del dominio del senso, fa sì che non si possa nemmeno includerlo in un sistema di segni non isologico, in quanto significante e significato non possono considerarsi scissi, ma soltanto assente il secondo rispetto al primo. Questo da un punto di vista semiologico. Se pensiamo però al film, considerando i termini emergenti dell'analisi poetica, dentro il film, dove « il segno vale anche in virtù di ciò che gli è adiacente », ci si aprono due vie: 1) i segni adiacenti ci chiariscono la funzione, il senso contestuale dell'oggetto, non il significato letterale poiché questo è assente; cioè ce ne viene definita la funzione estetica, in qualche modo funzionalizzata come segno, e la funzione sociale, se oggetto d'uso; 2) i «segni adiacenti» sono caratterizzati dalla stessa traslazione, dislocazione o assenza del significato, e allora non si darà **senso** concreto e immediato dell'oggetto, ma solo il **senso finale**, contestuale, estetico-poetico, di un segno inedito rappresentato dal film nel cui ambito l'oggetto è racchiuso. Bisognerebbe cioè considerare l'esistenza di un **film-segno** nel caso, per esempio, di un film assolutamente informale. Basterebbe però la minima presenza dell'uomo, della sua azione, dei segni che egli fa, per ristabilire, anche in un contesto di oggetti-significanti, una sorta di circolarità, percettivo-conoscitiva, acculturata del senso.

41) Nel caso dell'immagine, ci troviamo a un punto in cui la segnicità del fatto che analizziamo vede diminuire la possibilità di essere acquisita semiologicamente, in quanto il senso che essa ci partecipa è già fortemente estetico-poetico. E chi ha voluto considerare l'immagine come segno cinematografico si accorge quanto sia assurdo parlare di un « significato dell'immagine », di una sua definita semanticità. L'immagine essendo non tanto un insieme di significati discernibili nonostante la loro reattività semantica, quanto un accumulo

che a Pasolini non interessi più definire esattamente il segno cinematografico, ritenendo soddisfacenti, in questa accezione, i **cinémi**; ma se tenesse conto del contributo di Eco e delle indicazioni generali offerte da Jakobson e Barthes, se cioè decodificasse i **cinémi** e ne facesse **oggetti irriducibili,** avremmo forse il punto iniziale e concreto del discorso semiologico sul cinema (42). Avremmo a disposizione cioè un segno cinematografico caratterizzato in modo diverso da quello linguistico, non riconducibile analogicamente a questo e oggetto peculiare di una disciplina legata indicativamente, ma non precettisticamente, alla linguistica tradizionale.

Quanto il modello linguistico possa condizionare la definizione delle modalità della significazione cinematografica, lo si può ve-

inestricabile di sensi, tanto più inestricabile quanto più saranno gli oggetti-segno che la compongono; i quali si rimandano l'un l'altro, attraverso la diversità-complementarità delle funzioni-uso originarie e di quelle nuove acquistate all'interno di questa unità di senso più vasta; in modo che questo senso proliferante si imponga nella coscienza del ricevente come entità comunicativa (senso) ancor prima che come forma portante (significante).

Basta pensare alla ejzenstejniana « **sensazione dell'inquadratura,** prodotta dall'inquadratura come un tutto », la quale « non può mai essere un'invariabile **lettera dell'alfabeto**, deve sempre rimanere un **ideogramma** dai significati multipli » (Cfr. S.M. Ejzenstejn: **Forma e tecnica del film e lezioni di regia**, ed. Einaudi, pag. 61). Ma soprattutto alla distinzione operata da Ejzenstejn fra **inquadratura** e **immagine**, e alla circolarità espressivo-comunicativa che entrambe concorrono a formare. Dice Ejzenstejn: « Alla percezione, alla sensibilità del creatore si offre una data immagine contenente quel tema emotivo che il creatore sente di dover esprimere. Compito del creatore è di trasformare quest'immagine in una serie di **rappresentazioni parziali** che servano di base alla costruzione generale e che, associate e giustapposte, evochino nell'animo del lo spettatore — o lettore, o ascoltatore — la stessa compiuta immagine che inizialmente si era presentata all'artista » (pag. 243); ma poiché « l'immagine desiderata **non è fissata o stabilita** 'a priori', ma **viene formandosi gradatamente** », si può dire che « l'immagine concepita dall'autore diviene la sostanza stessa dell'immagine che nasce nello spettatore... In me, spettatore, quell'immagine nasce e si forma: e non l'ha creata soltanto l'autore, ma anch'io — spettatore creante — vi ho partecipato » (pag. 245); per cui « In realtà, ogni spettatore, in proporzione alla propria fantasia, alla catena delle sue associazioni psichiche — il tutto condizionato al suo carattere, alle sue abitudini e alla sua classe sociale — si crea, sulla scorta della rappresentazione suggerita dall'autore, un'immagine che lo porta a comprendere e ad assimilare ciò che l'autore ha voluto esprimere. Così quell'immagine è, sì, l'immagine concepita e realizzata dall'autore, ma allo stesso tempo è anche l'immagine concepita dallo spettatore ». (pag. 244). Dove l'**immagine** è **l'intenzione espressivo-comunicativa** dell'autore che preesiste alla rappresentazione, all'inquadratura. Simile quindi al **concetto** (significato) del « circuito comunicativo della parola ». Infatti Ejzenstejn nel « circuito comunicativo dell'inquadratura » operava affinché fra inquadrature giustapposte e spettatore si stabilisse un rapporto che evocasse in lui « **l'immagine più completa del tema stesso** » (pag. 231); in quanto « un'opera d'arte deve riprodurre lo stesso processo con cui **nella vita** nuove immagini vengono a formarsi nella coscienza e nell'animo umano » (pag. 235).

42) Anche se Pasolini pare voglia non tanto ridurre i **cinémi**, quanto allargarne il concetto fino ad unità fortemente strutturate, come i « sintagmi viventi » di cui parlava nella relazione pesarese di quest'anno, o quando, come nella sceneggiatura di **Edipo Re**, dice: «la Mangano riprodotta audiovisivamente è dunque un simbolo di natura figurale della Mangano » (pag. 16). Dal punto di vista del segno cinematografico i **cinémi** erano più pertinenti di queste unità globali di significato; a causa delle quali una serie di ambiguità concettuali e terminologiche si insinuano nel problema. Ma se la scelta del termine **simbolo**, nel quale « la rappresentazione è **analogica e inadeguata** », **al posto** di **segno**, nel quale la relazione fra i due **relata** del segno « è immotivata ed esatta », è coerente dal punto di vista dell'ortodossia linguistica saussuriana (vedere in Barthes, **Elementi di Semiologia**, pagg. 34, 35, 36, le distinzioni fra **segno, segnale, indice, icona, allegoria**, ecc.), è nel termine **figurale** che si addensa la maggiore ambiguità, per l'aspetto ideoforme, quasi-metaforico, che connette al simbolo. Sarebbe forse più adatto **iconico**, in quanto precisa la portata analogica del simbolo. Insomma « la Mangano », sul piano semiologico è un sintagma, è una di quelle « grandi unità significanti » di cui parla Barthes; non un **segno** in senso jakobsoniano.

dere dal contributo pesarese di Sychra (43), dal quale si rileva il modo in cui egli, una volta accettate le differenze esistenti tra la significazione del linguaggio articolato e quella cinematografica, tenta la definizione del segno cinematografico.
Dopo avere scartato un'idea di segno cinematografico come « oggetto **x** che sta al posto dell'oggetto **y** », sulla cui base si potrebbero considerare « concordemente a Peirce e Morris — tutte le forme di comunicazione umana come segni », come in fondo crede Barthes, scartando giustamente un'idea di segno che non risponde al carattere analogico e motivato della significazione cinematografica, in quanto caratterizzato invece dall'arbitrarietà e dalla immotivazione di un oggetto **x** che sta al posto dell'oggetto **y**, dove **x** è il segno di **y**, nel momento in cui lo esprime arbitrariamente; Sychra non prende in considerazione un'ipotesi affine a quella jakobsoniana e propone un'idea di segno, secondo la visione di Jorgensen, dove « **x** è un segno per **y nell'ambito del segno-sistema z** », sulla base della quale, egli dice, « possiamo considerare l'immagine come segno solo per quello che riguarda le sue connotazioni **convenzionali,** mentre la sua **denotazione** è direttamente basata su una concreta analogia strutturale ». Definizione macchinosa, dove, non considerando il fatto che l'oggetto reale diventa, nel cinema, segno di se stesso, provvisto di un **senso** indissolubile, che risolve il livello della denotazione attraverso il messaggio articolato e codificato che l'oggetto porta con sé; dove assumendo analogicamente la natura del segno linguistico (arbitrarietà e immotivazione) e le caratteristiche della significazione cinematografica (motivazione e assenza di unità discontinue), Sychra è costretto a differenziare la natura degli oggetti **x** e **y**, mentre nel cinema è per entrambi la stessa, e a stabilire che il solo vero segno sia rappresentato dalle « connotazioni convenzionali », nel tentativo di ovviare, sempre analogicamente, all'assenza di unità discontinue nel linguaggio cinematografico, e ad escludere, contrariamente a Jakobson, le capacità ontologicamente segniche dell'analogia iconico-acustica.

43) Antonin Sychra: **Forma e contenuto dal punto di vista della semantica integrata**; relazione letta a Pesaro 1967, alla tavola rotonda « Linguaggio e ideologia nel film ».

Verso un cinema di risposte?

di Adriano Aprà

I

« Tempi beati: tali, quelli in cui è il firmamento a costituire la mappa delle vie praticabili e da battere, e le cui strade illumina la luce delle stelle. Tutto è nuovo, per essi tempi, e insieme familiare, avventuroso eppure noto. Il mondo è ampio e tuttavia quale la propria casa, ché il fuoco che nell'animo arde è della stessa sostanza delle stelle; nettamente separati son tra loro il mondo e l'io, la luce e il fuoco, epperò mai risultano l'uno all'altro estranei: il fuoco è infatti il nocciolo di ogni luce, di luce si veste ciascun fuoco. Sicché ogni atto dello spirito acquista significato e pienezza in questa duplicità: totalità del senso e per i sensi; pienezza, perché l'anima in sé riposa nel corso dell'azione; pienezza, ancora, perché il suo fare da esso si distacca e, autonomizzandosi, trova un suo proprio centro e attorno a se stesso traccia un cerchio concluso » Lukács (1).

Può il cinema aspirare a tanto? O non ripeterà lo scacco, totale o parziale, delle altre arti? Le tracce sparse, faticosamente (e forse illusoriamente) raccolte, di un cinema che si avvicini all'ideale "greco" d'armonia autorizzano a formulare una vittoria? Già dovremmo dubitarne: poiché continuare a porsi domande, la cui risposta ancora non s'intravede, vuol dire che si vive molto dopo, o molto prima di quell'armonia, in un mondo di nostalgia o di speranza; non certo in quel supremo regno dove si conoscono soltanto risposte, nessuna domanda. O, se confidiamo nel cinema, è perché vi cerchiamo rifugio dalla vita che non viviamo, perché anche l'armonia assoluta di vita-essenza che le parole di Lukács evocano noi la vediamo (non sappiamo far altro che vederla) su uno schermo. « Andavamo spesso al cinema, lo schermo s'illuminava e fremevamo, ma più spesso ancora Madeleine e io eravamo delusi. Le immagini datavano e traballavano, e Marilyn Monroe era terribilmente invecchiata. Eravamo tristi, non era il film di cui avevamo sognato, non era quel film totale che ciascuno di noi portava in sé, quel film

1) György Lukács, **Teoria del romanzo**, ed. Sugar, pag. 55

che avremmo voluto fare o, più segretamente senza dubbio, che avremmo voluto vivere » (2): parole chi ci sono così vicine.

Ci piace il cinema perché ogni immagine appare sullo schermo ritagliata nel tempo e nello spazio, atto supremo di scelta che conferisce al prescelto la forza di ciò che è eterno: corridoi langhiani, luna park murnaliani, telefoni hitchcockiani, movenze dreyeriane, luci sternberghiane, gesti mizoguchiani... Li ricordiamo tutti come filmati dentro un acquario, quintessenza di vita, e perciò qualcosa che è più della vita, che non è più la vita; sono i corridoi, i telefoni, i gesti dei nostri sogni che aspirano all'assoluto. Ci piace il cinema che incanta con la sua potenza, che assoggetta e colma, cinema da cui non usciamo più. Tutto quello che era accidente è diventato forma. Tutto quello che era vita è diventato essenza. Siamo su un altro pianeta: ma l'aria che respiriamo, così preziosa, non sarà inquinata, mortale? Sogniamo al cinema perché la vita che viviamo da svegli ci ripugna?

Forse ci piace un altro cinema, che afferri la vita al volo e ce la restituisca nella sua accidentalità, senza mediazioni. Opponiamo il documento alla finzione, la realtà al sogno, la vita al teatro; il cinema è cinema-verità, dove immagini e suoni sono registrati in presa diretta; non ci interessa l'eccezionale ma il quotidiano e il banale. Tutto ciò che era essenza qui diventa vita: per questo fuggiamo i musei e andiamo al cinema, non per sognare ma attenti alla realtà. Siamo su questo pianeta: e perciò più felici? Viviamo quella vita perché non sappiamo vivere questa?

E' l'essenza o è la vita. Ma come può la vita diventare piena di essenza, il cinema abolire le distanze fra il concreto e l'astratto? Vorrei poter parlare di un cinema che in ogni istante palpiti di vita non trascesa, di vita immediata e grezza; e in cui ogni istante mi appaia anche riassuntivo: accidentale eppure essenziale, cinema del qui-ora e dell'ovunque-sempre, cinema di archetipi vissuti.

Ciò che mi spinge a formulare in questi termini una (fra le tante) **possibilità** di cinema è il sollievo che esso può rappresentare rispetto ad altre arti; è l'eliminazione di una fatica che esso implicitamente può attuare, quella di "arrivare alla vita" superando le **impasses** dei segni che in altre arti la formalizzano (cosa non facile, peraltro, dato che bisogna superare "formalizzazioni" e "si-gni-ficazioni" che hanno ricoperto e ridotto l'**ambiguità reale e primaria** dell'immagine filmica nel corso di settant'anni di pratica; percorso comunque inverso e più naturale di quello proprio di altre arti: se la letteratura, che è **nome**, vorrebbe diventare la **cosa** che non è; il cinema, **diventato** nome, deve tornare ad essere la cosa che **è**); è il desiderio di vedere attuata non sporadicamente, in stretta unità con la ricerca dell'essenza delle cose, la "promessa" insita nel fatto che il cinema è il primo linguaggio che consenta di "parlare della realtà con la realtà" e non con i segni di questa realtà, arte precorritrice di un universo continuo, arte che **realizza** un reale nel quale, come tale, dubitiamo, arte di certezze: la realtà è **lì**. Il cinema, al fondo, **è** la realtà, non la **dice**: ogni segno invece è un'interrogazione implicita di questo reale, dato che lo ri-parla, che non lo lascia essere.
In un cinema del genere non si perde la strada, perché non la si cerca (non c'è bisogno di cercarla): ogni fatto è una tappa, muoversi significa anche dirigersi, ciò che **dev'essere** semplicemente **è**. La forma, che la vita respinge, scaturisce dalla vita stessa: già formata, da non formare. Il cinema potrebbe essere semplice constatazione: di un mondo dove ogni atto ha in sé la propria storia e il pro-

2) Dai dialoghi di **Masculin féminin**.

prio senso. Tutto si svolge accidentalmente e tutto si dispone in cerchio, senza che si possa più distinguere accidente e cerchio. Fuori da un senso preformato, la vita scorre sullo schermo in una libertà senza disperazione nè tensione, ricca di scienza, priva di meta ma meta essa stessa: porto da cui si parte e a cui si arriva (da cui si sa di partire e a cui si sa di arrivare): avventura piena di luce.

Solo quando sarà tale il cinema potrà cessare di "alludere ad altro", di tendere a un oltre mettendo a nudo la disarmonia che soffriamo. Solo allora il "cinema trascendente" apparirà come un'utopia ancora, cinema che è « fatica di avvicinarsi alla realtà, angoscia di chiamarla, tentarla, inventarla anche » (3). E allora soltanto sarà lecito al cinema d'essere "autoritario", d'imporre sensi non inventati ma, al massimo, rinvenuti: cinema dove coincidano essenza e esistenza, e che a gran voce proclami questa coincidenza, questa (dimenticata e ritrovata) armonia del tutto; cinema di risposte, date non per far tacere il mondo, per sovrapporgli una verità estetica che esso respinge in quanto tale (come fa il cinema "schermico"), ma per lasciarlo parlare. Questo cinema di risposte autoritarie è anche un cinema di forme: concluse, se rapportate a quelle aperte, difformi e neganti se stesse, del cinema trascendente; libere, perché in presa diretta col mondo-che-è-forma, se rapportate a quelle illusorie del cinema che nega il mondo. Forme appena emergenti ma certe, forme che nascono per fare il mondo (l'armonia del mondo) tramandabile: forme che superino spazi e tempi conservando la genuinità di ciò che esse contengono.

Ma, si sa, «il male che ha colto l'idea di 'opera' può derivare da una condizione sociale che non presenta nulla di tanto vincolante e autentico da garantire l'armonia dell'opera autosufficiente ». La sovrabbondanza di cinema negativo-distruttivo rispetto alle poche tracce di un cinema positivo-costruttivo si fonda su una realtà non armonica; il mondo è quello che è, e si merita i film che ha: « non si dà vera vita nella falsa » (4). E ipotizzare un'**idea di cinema** come questa, di un cinema epico, di un cinema di risposte, sa più di follia che d'altro. Finché non è il mondo a cambiare...

Finché non è il mondo a cambiare, non si darà un cinema circolare, in sé concluso, riflesso di un mondo in cui « tutto accade, nulla nc è escluso e nulla accenna ad altro, superiore ed esterno » (5). Nell'attesa — attesa che si pone prima della rivoluzione o dopo una rivoluzione mancata, quando si sa che essa sarà possibile o si è certi che la prossima, carica dell'esperienza della precedente, riuscirà — si profila una soluzione da opporre alle **impasses** della nostalgia e della speranza, quella di rinunciare, momentaneamente, alla totalità assoluta, e di contentarsi di una totalità relativa: restringendo il cerchio, manifestando tale restrizione, e all'interno di esso ritrovando (grazie anche al vantaggio non indifferente che dà il cinema permettendo di parlare della realtà con la realtà) le condizioni che saranno domani quelle dell'autentica totalità a cui d'ora in poi dobbiamo mirare senza indugi; facendo insomma film **esemplari**, liberi così dalla nostalgia come dalla speranza utopistica, film che ci dicano: qui (all'interno del cerchio minore) **è** così, è come **dovrebbe essere** all'interno del cerchio massimo.

3) Massimo Cacciari, **L'Epos della nostalgia**, in "Angelus Novus", n. 3, primavera 1965, pag. 35 (la seconda parte di questo saggio, col titolo **Epos e nostalgia mitica**, si trova nel n. 4 della stessa rivista).
4) Theodor W. Adorno, **Minima moralia**, ed. Einaudi, pag. 29; la citazione precedente è tratta da **Filosofia della musica moderna**, pag. 44.
5) G. Lukács, op. cit., pag. 62.

II

La strada per un tale cinema è lunga, e pochi i passi (relativamente) in avanti. Rischiamo l'arbitrarietà e tracciamo un filo rosso che leghi qualche film dove sembra emergere con più evidenza la spinta verso un ideale di cinema che vorremmo non lo fosse troppo... Ne ricaveremo, almeno, gli elementi per fondare un'idea di cinema che io dò, per conto mio, come già operante.

John Ford o il narratore. « L'arte di narrare volge al tramonto — dice Benjamin — perché il lato epico della verità, la saggezza, vien meno » (6). All'epoca del West (epopea storica e non fantastica) solo Ford sembra « scampato, a raccontartela ». Lui, più che Hawks, Griffith, Walsh, i quali appaiono più spesso come straordinari "ripetitori" di un racconto già depositato, a tutti noto, che non ha bisogno d'essere narrato, cioè inventato, ma variato, ripetuto da un nuovo angolo visuale. Per Ford quello che conta è ancora **che cosa** si narra; per Hawks, Griffith, Walsh (forse meno illusi), ciò che conta è **come** si narra. Per il primo è una questione di sostanza, per i secondi una questione di forma. Il primo è un navigatore, un cacciatore o un agricoltore che tramanda oralmente, ai nipoti e pronipoti, "ciò che sa": egli, come ogni narratore autentico, « è persona di 'consiglio' per chi lo ascolta »; egli « prende ciò che narra dall'esperienza (...); e lo trasforma in esperienza di quelli che ascoltano la sua storia »; i secondi sono cineasti, che mettono in immagini non ciò che hanno vissuto ma una loro ossessione interiore. Io schematizzo, senza dubbio, ma mi sembra che la comune origine di questi registi, "venuti dalla gavetta", non deve trarre in inganno: in Ford la voglia di raccontare domina la voglia di dare forma a ciò che si narra (penso ai film che mi sembrano i più tipici della sua personalità: a **Drums along the Mohawk**, a **My Darling Clementine**, a **She Wore a Yellow Ribbon**, a **Wagonmaster**, a **The Sun Shines Bright**, a **The Searchers**, a **The Horse Soldiers**, a **The Man who Shot Liberty Valance**, per limitarmi ai western); negli altri la volontà di costruzione prende sempre più il posto di una fiducia svanita nel "narrato" in quanto tale (penso a **Rio Bravo** e a **El Dorado**, così diversi dai più "liberi" **Red River** e **The Big Sky**; penso ai primi cortometraggi western di Griffith, visti alla retrospettiva veneziana di quest'anno, e a come nordisti, in **The Battle**, e sudisti, in **The Informer**, potevano essere ridotti a nulla più che a funzioni di un **récit** sostanzialmente identico; penso alla sublimazione stilistica cui Walsh sottopone un materiale già abusato in film come **They Died with their Boots on, Pursued, Colorado Territory, A Distant Trumpet**).
Con Ford si ha la sensazione di ascoltare (sì, come si ascolta, e non si legge, ogni vera narrazione: dalla bocca di chi l'ha vissuta) qualcuno che crede (ancora!) nella possibilità di narrare: nella possibilità di opporre alla crisi che sempre più ci travolge una fiducia in ciò che si narra, la fiducia nell'utilità di tramandare la propria esperienza e, assieme ad essa, la "saggezza" che ne è il nocciolo vivificante (siamo all'opposto dell'arte come surrogato di vita); di fronte a un film di Ford si può già dire che lo spettatore non è più teso nello spasmodico inseguimento di un intrigo, ma è un « osservatore che fuma », casomai attorno al camino dove gli antenati narrano i tempi andati. Il narratore è libero di seguire o no l'intrigo, al quale i "drammaturghi" sono sottomessi: egli si dilungherà se lo riterrà opportuno, sintetizzerà se avrà fretta, al pathos sostituirà l'epos. Insomma, Ford **vive** il proprio cinema: condizione prima

6) Walter Benjamin, "Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov", saggio raccolto in **Angelus Novus**, ed. Einaudi, pag. 238. A tale saggio appartengono anche gli altri brani citati fra virgolette a proposito di Ford.

per un cinema di risposte. « Adoro fare dei film ma non mi piace parlarne. (...) Voglio dire, mi capite?, che è tutta la mia vita »; « all'Est pensano che ciò che io mostro sia falso; ma io voglio far vedere quel che è successo veramente. "That's way it was" (era così). Quello che mi interessa è (...) mostrare il reale, quasi in maniera documentaria » (7).
Ford soprattutto sembra, all'interno di un genere sviluppatosi per "formalizzare" la vita, per ridurre l'epopea vissuta a epopea immaginata, sfuggirne tale statuto e trovare una verità di dettaglio ignota, vera e propria "scoperta", e insieme l'essenza di questo dettaglio (Godard aveva visto giusto parlando dei "western ad immagini" di Ford: « In **The Searchers**, quando John Wayne ritrova Natalie Wood e la solleva con le braccia, passiamo dal gesto stilizzato al sentimento, da John Wayne improvvisamente pietrificato a Ulisse che ritrova Telemaco » (8).
Ma la "scoperta" costa cara: costa il rifugio nel passato, la narrazione al passato (prossimo o remoto), non al presente, la narrazione di ciò che è stato vissuto, che si vorrebbe vivere ma che non si vive; costa il velo della nostalgia che continuamente ricopre il dettaglio essenziale, una volta scoperto. « Le mie radici sono qui, e anche il mio cuore »: parole-epigrafi con cui si chiude **Liberty Valance**. Ed è forse proprio da questo che deriva l'autorità di ciò che Ford ci narra, il sentimento di autenticità e di verità che emanano i suoi film, dall'idea della morte che li accompagna: tutto ciò era, non è più. « La morte è la sanzione di tutto ciò che il narratore può raccontare. Dalla morte egli attinge la sua autorità ». A Ford crediamo perché lo sappiamo "morto". Di Ford diremo: « il suo talento è la sua vita; la sua dignità quella di saperla narrare fino in fondo ».

« Nanook of the North » o la scoperta del reale. Il reale, prima fotografato, ri-preso (nel cinema di "finzione" drammatica), sembra, per la prima volta con Flaherty, **preso**. Cioè, innanzitutto, restituito alla sua ambiguità primaria, che vent'anni di cinema avevano già tentato di cancellare a favore di un'interpretazione preventiva, di una imposizione di significati. Le immagini, qui, non "parlano": esse liberano un senso globale entro il quale sta a noi saperci muovere. Questo senso è "quasi" quello della realtà viva, vissuta; e il "quasi" sta a rappresentare la distanza fra lo schermo, immagine della realtà, e questa realtà che gli è pur sempre esteriore: ma la distanza, in **Nanook**, è ridotta ai minimi termini. La scoperta di Flaherty, fondamentale, è infatti quella della **finzione vissuta**: se ogni realtà, una volta filmata, diventa immagine, quindi finzione, l'unico modo per avere nell'immagine una realtà è quello di dire immediatamente che si tratta di una finzione: questa finzione, allora, sarà reale. Il che, detto in altri termini (quelli di Flaherty), significa: sguardi dati in macchina da Nanook, che rivelano la presenza **reale** di Flaherty, al quale Nanook sembra chiedere l'approvazione del proprio operato di "attore"; panoramiche incerte e interrotte a metà movimento (e quindi rivelate come "procedimento"); montaggio che non finge una continuità illusoria ma evidenzia la discontinuità della ripresa attraverso il semplice accostamento dei vari "pezzi" relativi a una medesima azione (come nella scena della caccia alla grande foca). Insomma, con l'ingenuità autentica di chi scopre, Flaherty fa il film e, insieme, il diario di questo film: dà nell'opera le tracce del suo farsi. Non è l'avventura, finta, di Nanook cacciatore che ci viene raccontata ma quella, vissuta, di Nanook attore davanti

7) Dall'antologia riportata in appendice al volumetto di Philippe Haudiquet, **John Ford**, ed. Seghers, pagg. 93 e 95.

8) Cfr. **Super Mann (recensione di Man of the West,** Dove la terra scotta, di Anthony Mann) **nel n. 92 dei "Cahiers du cinéma"**.

alla m.d.p.; per meglio dire, questa verità di base è la condizione per verificare (= fare vera) la finzione, finzione vissuta.
Questa finzione ci apre come autentico un mondo ignoto in cui l'uomo è padrone, un mondo di risposte che tocchiamo con mano, nella sua verità di dettaglio. Si potrebbe dire di Nanook ciò che Lukács dice dell'anima epica: «In quanto questa se ne va alla ventura e a essa è dedita, in tanto le è sconosciuto il vero tormento della ricerca e il concreto rischio della scoperta: mai mette in gioco se stessa, quest'anima; ancora, non sa che può perdersi, e mai le vien fatto di pensare che deve cercarsi » (9). Ma questa è solo una tentazione. L'infinito amore che Flaherty porta alla realtà di Nanook, se gli permette di darci nella loro verità immediata i dettagli di tale realtà, non gli permette di staccarsi da essa, di rivelare l'essenza dietro la vita. E se Flaherty, nelle sue opere successive, tenterà sempre di più di isolare il dettaglio e di purificarlo dalla sua accidentalità per darcelo sullo schermo quale una gemma (fino a giungere a **The Land** e a **Louisiana Story**, film che sono l'esatto contrario di un "documentario"), lo farà rinunciando alla "vita" che è tutta la forza del suo primo, irripetuto film. Il "paradiso" di Nanook ci appare così come un "paradiso perduto"; quello che poteva sembrare il film di una collettività anonima si rivela opera di un uomo "solo", di un uomo moderno; quello che per un attimo (lo spazio di una proiezione) era atteggiamento di totale serenità, fiducia e luce, si converte in movimento di fuga verso il paese delle meraviglie, viaggio attraverso lo specchio. La nostalgia riemerge, le risposte nascondono ancora domande.

«L'uomo con la macchina da presa» (e «Il prato di Bezhin») o l'eroe positivo. Con Dziga Vertov il mondo è a portata d'occhio, noi siamo il mondo e il mondo è noi. Le parole di Lukács che tentavamo di applicare a Nanook ci appaiono improvvisamente vere per l'uomo nuovo vertoviano. Quest'uomo cerca senza tormento e trova senza rischi concreti: il treno non lo schiaccerà né crollerà la ciminiera da cui riprendere tutta la città. Perché della realtà l'uomo nuovo-rivoluzionario è padrone: egli la sa vera, non sognata, e quindi sa di poterla "contemplare", di non doverla "costruire": essa **c'è**. Ma di che contemplazione si tratta? Non certo di quella del saggio lontano dalla vita, che ne coglie soltanto le essenze. Il **kinòk** è l'avventuriero della nuova realtà, quello che scende in mezzo ad essa, per palparla, per riempirsi di essa e per riempirla di sé. La contemplazione è il segno di una certezza: filmare vuol dire raccogliere le prove di tale certezza. E se questa raccolta finisce col restituire « il caos dei fenomeni visivi, che ricordano lo spazio », che importa. Non è questo il caos degli interrogativi che si moltiplicano, ma quello della « fresca percezione del mondo » che segue la rivoluzione e che dà senso alle cose. Qui, la presenza della macchina da presa (rivelata come macchina che filma, che rallenta, che accelera; ma anche come macchina che trucca, che monta, che proietta) non è denuncia della finzione schermica e conseguente messa in guardia dello spettatore perché si "distacchi" dallo schermo, perché diffidi; ma invito alla partecipazione globale, con tutti i sensi più quello nuovo, il "terzo occhio" (e il "terzo orecchio", in **Entusiasmo**), alla realtà rivoluzionata: una iniziazione, insomma, alla conquista del nuovo mondo.
Ma Ejzenstejn, che alla realtà non crede, accusa Dziga Vertov di « impotenza formale ad esercitare un'influenza », ad « infondere [nel] pubblico un impulso stabilito in anticipo », e il suo cinema di essere in pratica solo « un **atto di negazione** di un aspetto particolare della cinematografia **filmato** con una "macchina da presa in corsa" ». E dal suo punto di vista non gli si può dar torto: per lui il

9) G. Lukács, op. cit., pag. 56.

presente non basta e bisogna mirare al futuro; si deve quindi costruire e non contemplare. « Ci pianteranno subito milioni di lampioni sotto questi nostri milioni di occhi! », esclama, più sensibile dell' ''entusiasta'' Dziga Vertov ai pericoli dello « spirito quotidiano e piccolo-borghese » che minacciava la neonata rivoluzione. E conclude: « non abbiamo bisogno di un ''cine-occhio'', ma di un ''cine-pugno'' » (10). La storia ha dato ragione ad Ejzenstejn, facendo paradossalmente di Vertov, che era uno dei pochi registi sovietici a vivere nel presente (11), un ''visionario''. Ma allora non sarà dei visionari, o dei folli, chiamateli come volete, il mandato di un'arte nuova, di quest'arte di risposte alla quale aneliamo, anche a rischio di ''saltare'' la realtà non-rivoluzionaria in cui viviamo? Del resto, una conferma di tale ipotesi ci viene proprio da quel visionario e folle del cinema che era sostanzialmente Ejzenstein, che nel suo tendere a un cinema che fosse costruzione della vita ebbe a incontrarsi con i capelli di Vitka: ne nacque **Il prato di Bezhin**. Quei « capelli che crescevano in modo sbagliato », la pelle che « gli creava grandi macchie bianche sul viso e sul collo », la voce « rigida e monotona » che d'improvviso diventa « limpida, bella, quasi autoritaria » (12): è questa ''accettazione'' primaria della realtà di Vitka-Stepòk che permette ad Ejzenstejn di introdurre un filone di vita vissuta nelle sue costruzioni, di accedere a quel cinema analitico-sintetico al quale tendeva da sempre, e che a me sembra espressione sintomatica di un cinema di risposte, cinema di armonia presente, né nostalgica né utopistica, di cui **Il prato di Bezhin** (sul quale non mi dilungo, rimandando al saggio di Gianni Toti) mi appare, sia pure nei frammenti che ne restano, esemplificazione compiuta: qui dietro ogni dettaglio di vita, pienamente tale, c'è l'essenza che fa di questa vita tante vite, tutte le vite; Stepòk é Vitka ma è anche il « cristo socialista » che incarna passato-presente-futuro dell'umanità nuova. Ed è logico che sia così: solo una **realtà** di risposte (quella nata dalla rivoluzione) permette senza riserve, se vissuta profondamente, cioè tanto nelle sue radici più lontane quanto nei suoi prolungamenti meno immediati, un **cinema** di risposte. In tutti gli altri casi (Flaherty come Rossellini, Perrault come Rouch) non si hanno che i tentativi di avvicinamento a quella che è pur sempre, date le condizioni storiche esistenti, un'ipotesi.

Rossellini o la verifica del mito. Francesco giullare di Dio nel tempo, **India** nello spazio: sono questi i due film in cui Rossellini svolge ''in assoluto'' la sua ricerca di un mondo alieno dalla contraddizione, armonico e totale: superamento di quelle **impasses** che la realtà italiana o europea del dopoguerra, lacerata o compromessa, presentava, e che egli aveva potuto mettere fra parentesi solo ricorrendo alla follia (**Europa '51**) o al ''miracolo'' (**Stromboli, Viaggio in Italia**), cioè a coordinate individuali e momentanee. E', certo, proprio la compresenza bruciante e sconvolgente del mondo infranto e di quello, totale, anelato a spingere Rossellini in avanti, verso un mondo altro, dove le contraddizioni oggettive, se anche presenti, non oscurino il futuro ma siano gli ostacoli superabili che

10) Per la polemica fra Ejzenstejn e Dziga Vertov si tengano presenti i due saggi pubblicati nel n. 3 di ''Cinema & Film'', **L'atteggiamento materialistico verso la forma** (da cui sono tratti i brani fra virgolette) e **I kinoki. Un rivolgimento**.

11) Sorprende, a una revisione, la scarsità di film sovietici d'impegno riguardanti la realtà contemporanea; quasi sempre si tratta invece di film relativi al passato (rivoluzionario e pre-rivoluzionario), e permeati a volte proprio dallo spirito celebrativo (nel peggiore dei casi) o nostalgico (nel migliore) con cui venivano commissionati, che non da quello ejzenstejniano, che voleva affrontare coscientemente « il **passato** ''produttivo'' ai fini della realtà rivoluzionaria presente ». Raccontare ciò che è stato epico non è forse il segno di una sfiducia nell'epicità del presente?

12) Dal diario di lavorazione del film tenuto da Jay Leyda, riportato nel vol. II, pag. 496, della sua **Storia del cinema russo e sovietico**, ed. Il Saggiatore.

rendono il cammino un'avventura; e dove quelle soggettive — l'essere l'uomo non bianco o nero ma di un grigio pieno di sfumature — siano fonte continua di ricchezze e non problema, angoscia, abisso. Ciò non toglie che il punto d'approdo fa dimenticare ciò che ha permesso di arrivarvi: la lacerazione vissuta non rende meno vera l'armonia vissuta, forse solo più precaria. Ma si dimentica presto tale precarietà (inevitabile del resto, abbiamo visto, quando non sia **questa** realtà **qui** ad essere rivoluzionata, e si debba cercare altrove l'immagine di ciò che vorremmo essere) a contatto col passato del **Francesco**, mito reso presente, mito vissuto, o con la lontananza di **India**, presente mitizzato, vita essenzializzata: in entrambi i casi ciò che incanta, al di là della finzione e del documentario da cui i due film partono, è il senso di totalità che rendono manifesto, il senso di catena ininterrotta fra l'individuo e gli altri individui, fra realtà umana e sovrumana, fra uomo e animale e fra animale e uomo, fra natura e cultura. Si comprende bene che ciò che spingeva Rossellini in India, e qualche anno prima nel mondo francescano, era « il bisogno di andare a cercare qualcosa di completamente nuovo in un mondo che sospettavo dovesse essere ad un certo modo », un mondo che conserva **realmente** (è la verifica sul concreto a cui non si deve sfuggire e che esige il Rossellini neo-realista) una « concezione completa dell'uomo », « una misura dell'uomo perfetta e razionale » (13) dove sentirsi a casa propria.

Rispetto a Flaherty, quello di Rossellini è un passo avanti, nella misura in cui l'amore per il particolare viene accompagnato da altrettanto, e meno precario, amore per il generale, nella misura in cui la realtà francescana o indiana viene seguita orizzontalmente e inseguita verticalmente, nel suo fluire e nei suoi riflussi, come presente e come eredità del passato per il futuro. (Che, poi, si tratti di "tentativi di film" più che di opere "concluse", in sé perfette, soprattutto nel secondo caso, poco ci importa, proprio perché in Rossellini è sempre più l'idea di cinema che sostiene ogni film a interessarci: qui è, forse per la prima volta con tale nettezza in ambito capitalistico, l'idea di un cinema di risposte a concretarsi) (14).

« Pour la suite du monde » o il tempo degno della narrazione. L'audacia del cineasta-avventuriero è analoga a quella di Vertov, ma sta-

13) Cfr. **Intervista con R. R.**, a cura di Adriano Aprà e Maurizio Ponzi, in "Filmcritica" n. 156-157. Ci sembra interessante a questo proposito il fatto che fra i pochissimi film che Rossellini dichiara di amare ci siano **Jaguar, Pour la suite du monde** e **Uccellacci e uccellini**, cioè tre dei più stimolanti esempi di quel "cinema di risposte", nell'ambito del quale egli stesso si muove.

14) Quel "forse" allude soprattutto a Jean Renoir, e in particolare a uno dei suoi più bei film, **La Marseillaise** (il cui insegnamento, per inciso, verrà ripreso vent'anni dopo dal Rossellini di **Viva l'Italia**). Ma avendolo visto troppo tempo fa, e in una copia ampiamente mutilata, preferisco accennarne in nota e con le parole stesse di Renoir: « Ho seguito un'idea che cresceva, cresceva, cresceva... Ho voluto cercare di esprimere non la nascita — che esisteva allo stato latente da molto tempo — ma se volete la seconda nascita, gli sviluppi e l'ampliamento dell'idea di Nazione opposta all'idea di feudalità, cioè di potere personale (...) Si tratta quindi dello sviluppo di un'idea. Seguo un'idea generale, piuttosto che lo sviluppo di un'idea particolare, ma cerco peraltro di farlo per piccoli tocchi, e attraverso scene che siano estremamente particolari»: e alla domanda se il film può intendersi come un'epopea trattata col tono di una cronaca risponde: « ... ci si fa dell'epopea un'idea romantica. Prendiamo quella che è senza dubbio la più grande delle epopee: "L'Iliade", o "L'Odissea". E' piena di piccoli tocchi particolari, e non viene seguita **una** linea. E' presentata con una grande unità di concezione, tanto più notevole in quanto ci sono stati verosimilmente diversi autori, ma l'unità è un'unità spirituale e per nulla un'unità di costruzione. (...) Non voglio dire di aver voluto imitare "L'Iliade", o "L'Odissea", non ho avuto una tale ambizione, ma penso che cercando di far risultare l'importanza di ogni piccolo dettaglio, penso che facendo una cosa del genere, che contraddice una certa idea che ci si fa del classicismo, io non ho abbandonato o contraddetto la tradizione classica» (da **La marche de l'idée,** intervista concessa in occasione della recente presentazione a Parigi della copia integrale del film, e pubblicata nel n. 196 dei "Cahiers du cinéma").

volta essa è data dal magnetofono: « Agli inizi, la memoria ha inventato il canto. Le caverne hanno inventato i muri. La marcia ha inventato le tracce. Una pista fu il primo disegno. Una caverna, la prima cattedrale. Poi la carta ha permesso la scrittura. La stampa, il giornale La pellicola, l'immagine Infine il magnetofono! Strumento segreto che permette di ascoltare » (15). Strumento che permette di andare più vicino alla vita, di scoprirla letteralmente, come il cine-occhio vertoviano (e l'analogia finisce qui). Attraverso la parola, parola vissuta che l'immagine non fa che rendere più viva ancora, l'uomo è reso alla sua complessità: « la scrittura ha semplificato troppo » o, detto altrimenti, « un vero discorso non si scrive ». E' così che, rinunciando alla propria "civiltà", cioè alle proprie illusioni, vivendo la vita altrui, la vita collettiva, dove l'individuo scompare per meglio riemergere, Perrault (e Brault, e Carrière) è arrivato a « navigare le grandi imprese e i grandi pensieri di alcuni uomini che non sospettano la loro grandezza ». Un po' come Rossellini, Perrault era « in cerca di un popolo interpretato dai misteri e retto dai profeti, come ai tempi delle saghe » (e continuo a citare questo "maestro di parola", perché non saprei dire meglio, contentandomi, anch'io, di far da tramite), che ha trovato « in questo luogo dell'inizio » che è l'Ile-aux-Coudres, in questo « tempo favorevole allo schiudersi delle **récitations** »; ne è nato un poema, vissuto prima che raccontato, raccontato prima che filmato, « un poema che non è affatto soltanto nelle parole marine, né negli accenti rifatti nella gola dei venti autunnali, e neppure nello sguardo infiammato del narratore, ma in qualche luogo in mezzo a noi, nel mezzo del nostro incontro, sospeso come lo spirito fra i rami di un solo albero dai mille morti ancora freschi di memoria ». Poema dove l'intrigo, ciò che rende la parola parola vissuta, la caccia al marsuino, non è né pretesto, né favola, ma avventura collettiva "messa in vita" per la sola gioia di tramandare ai giovani la cerimonia antica che i nuovi tempi ("le règne du jour") sembrano aver « messo in oblio ». E in questa avventura collettiva, vita-film, si muovono uomini-eroi, i **veri** John Wayne, i **veri** Walter Brennan, si è tentati di dire; Grand-Louis Harvey, per esempio, che « per delle ore brandisce la narrazione come una torcia... facendo cozzare le parole per amore del verbo, invocando i vecchi del tempo andato, citando detti, proverbi, osservazioni, mettendosi in scena, quale un eroe leggendario, ma senza mai arrivare ad essere meno che se stesso, narratore di meraviglie, vento che ventila »; o Alexis Tremblay, che da solo riassume tutto il cinema di Perrault, un vecchio come se ne dovrebbero incontrare tutti i giorni e come non se ne incontrano più, eroe per necessità, perché è ormai il solo che possa compiere il miracolo: dare vita al passato, tramandare un legato all'avvenire. « Tutti i vecchi della terra ripetono ciò che hanno vissuto, ma i giovani non hanno orecchie. Un vecchio pensa allora di non lasciare nulla in eredità a nessuno, e la sua tarda età non lo ricompensa di aver vissuto, né lo rallegra. C'era bisogno di uno straniero, in pieno inverno, una sera di luna piena, per accendere la domanda davanti a lui? **Non per l'onore della domanda, ma per la sola gloria della narrazione** [sono io che sottolineo]. E il vecchio si trasforma in verbo illuminato! Può essere che i giovani si mettano ad ascoltare e si decidano a rivivere? ». Perrault lo ha fatto, compiendo con i vecchi questa caccia al marsuino (o, qualche anno dopo, quel viaggio nella "vecchia Francia") che è la prova stessa, vivente, esistente, di un cinema di risposte non fallace (d'accordo: di un "piccolo" cinema di risposte; ma quello grande, sappiamo, è ancora "incompiuto": **Il prato di Bezhin**) e filmando: per non sapere poi, alla fine, rispondere alla domanda: « Abbiamo

15) Qui e in seguito cito il fondamentale **Discours sur la parole** pubblicato nel n. 191 dei "Cahiers du cinéma". Si veda anche lo scritto su **Le règne du jour** riportato in appendice, nonchè l'intervista, dal titolo **L'action parlée**, pubblicata sul n. 165 dei "Cahiers".

fatto un film? Siamo semplicemente riusciti a fare una bella cattura? », o rispondendo con quella che possiamo considerare la (sua e la nostra) morale della "favola": « La macchina da presa ci ha obbligati a situare nel presente la narrazione, a vivere piuttosto che a raccontare, e da allora sono affascinato da questo mestiere che consiste nel prendere un marsuino più neve che bianco per fare un film ».

Pasolini e Godard, ovvero la difficoltà di essere. In questa ricerca di paradisi non perduti, le opere più recenti di Pasolini e di Godard rappresentano due diversi momenti di passaggio e d'incertezza: ma non per questo meno importanti e stimolanti ai fini del nostro discorso, in quanto specchio di una fase di squilibrio fra moltiplicazione delle domande e ricerca della o delle risposte, prova di un sentimento diffuso e latente di privazione, di un bisogno di punti certi di riferimento che spinge a superare tanto la fase conservatrice (la realtà trascesa e respinta dal cinema, l'armonia schermica) quanto quella distruttiva (il cinema parla del cinema, l'artificio è rivelato, si fanno saltare ponti, sullo schermo si mima la disarmonia del mondo), preannunciando un universo armonico, un universo pieno di senso e di vita, di risposte non di domande.

In Pasolini la ricerca continua di una risposta è netta in **Uccellacci e uccellini** con la "scoperta" di Totò e Ninetto, "uomini umani" che introducono all'interno del suo cinema sacrale quella vena vitale che è il primo passo **concreto** (sullo schermo: visibile e audibile) verso un universo armonico e autentico, perfetto e vivo (16); tale scoperta però è controbilanciata dai barcollamenti che il film soffre al livello della costruzione (eliminazione all'ultimo momento di uno dei tre episodi, inserimento del secondo all'interno del primo...), dal suo venir meno in quanto favole ideocomica **compiuta**: resta il tentativo del discorso, la tentazione dell'opera circolare che racchiude la **vita** (e, sia chiaro, è proprio tale squilibrio a fare la poesia particolarissima del film). Per converso, in **Edipo Re** si assiste a una sintomatica inversione di polarità: perfezione assoluta ed esemplare nel gonfiamento della vita a essenza, della cronaca a mito: il prologo e l'epilogo; venir meno all'interno del film dell'elemento vivo, il côté Totò-Ninetto per intenderci, che avrebbe dovuto inverare strutturalmente l'essenza mitica che gli fa da cornice. La tendenza profonda di Pasolini mi sembra insomma verso un cinema che si compia nella perfezione, nel risultato, nell' "opera", punto d'arrivo che abbia cancellato le proprie tracce, all'interno del quale conservare intatto, nella sua accidentalità e libertà, il reale che solo la macchina da presa può darci (in questa direzione, un esempio di perfezione, sia pure "minore", mi sembra **Che cosa sono le nuvole**; e d'altra parte non posso fare a meno di pensare a ciò che sarebbe potuto diventare **Il padre selvaggio**).

Quanto a Godard, che lo scacco intervenga quasi sempre a rigorosamente circoscrivere slanci, utopie, mutazioni, non toglie il fatto che sempre più insistente appare la volontà di affermare, meglio, di **dire**: semplicemente, come se fosse la prima volta (ed è veramente la prima volta: che si supera l'**impasse** del linguaggio "che

16) Si tengano presenti le seguenti affermazioni fatte da Pasolini a proposito del film: « **Trattandosi di tre favole, ossia di apologhi,** che esprimono, attraverso i personaggi e la loro vicenda, l' "ideologia" dell'autore (ho infatti definito il mio film "ideocomico"), ho eluso, non solo attraverso il tradizionale superamento e distacco dell'ironia, ma soprattutto attraverso la struttura tecnica stessa dell'opera, l'impossibilità di un autore a far altro, nel romanzo, che "una ricerca degradata di valori autentici in una società degradata": perchè io infatti rappresento due "personaggi veri" occupati, **direttamente ed esplicitamente**, in una "ricerca degradata di valori autentici in un mondo degradato". **Questo è l'oggetto stesso del mio film.** E non per nulla il corvo parlante, verso la fine, cita la frase di Lukács: "il cammino incomincia e il viaggio è finito" » (dalla controcopertina del volume su **Uccellacci e uccellini** edito da Garzanti).

parla per noi" e si esplora la nuova terra di un nuovo dire). Penso a **Masculin féminin**, naturalmente, e a **La chinoise**, film a loro modo costruttivi, simmetrici a quelli distruttivi culminanti in **Made in U.S.A.** (si tratta beninteso di distinzioni strumentali, non assolute). Certo, la "rentrée des classes", in **La chinoise**, restituisce al "teatro" una teoria e una pratica che credevamo appartenere definitivamente alla "vita"; certo, questo non è che il primo passo di un lungo cammino; ma quanti lo hanno compiuto? quanti ci hanno dato le immagini e i suoni di nuove idee, di nuove azioni appartenenti (non fosse che provvisoriamente) alla vita? Certo, un ambiguo suicidio mette in forse, in **Masculin féminin**, tutta una ricerca di rapporti umani e impegni politici non degradati; ma la parola è detta, data, non si torna indietro, non ci si rinchiude più nel silenzio, nel nulla, neppure nel dolore; si è varcata la soglia, anche se ci attende la morte, si passa all'azione, non ci si accontenta, si muta. Con Godard, sì, alla fine tutto si conclude con un nulla di fatto, ma è stato compiuto il famoso passo in avanti, al quale quasi tutti avevano rinunciato. (Che diceva Paul? « Un filosofo è un uomo che oppone la propria coscienza all'opinione. Essere una coscienza vuol dire essere aperti al mondo, essere fedele vuol dire fare come se il tempo non esistesse. La saggezza sarebbe se si potesse vedere la vita, vedere veramente, sarebbe questo la saggezza »). Si comincia, si continua... (17).

« Jaguar » o la nuova epica. Parlando di Ford, Flaherty, Vertov, Rossellini e Perrault ho parlato implicitamente di Rouch e di **Jaguar**. A questo punto dovrei ripetere quanto già detto, aggiungendo casomai che **Jaguar** non solo trova in quei film dei precedenti, ma che ne compone e ne sintetizza le tendenze profonde. Del resto, non ho difficoltà a dire che è stata proprio la visione (la rivelazione) di questo film a Venezia a permettermi di tracciare un non troppo arbitrario filo rosso tra opere di cui mi sarebbe sfuggita altrimenti l'affinità. E' dire quanto **Jaguar** costituisca una summa di ricerche rimaste troppo spesso sommerse e permetta a una tendenza di nuovo cinema che ha cinquant'anni di porsi come concreta alternativa, meglio ancora, come seconda fase di quel "nuovo cinema" fra virgolette che proclama la disarmonia del mondo e piazza mine con rabbia, disgusto, compiacimento o disperazione. Forse ancora illusione, nostalgia o speranza è il credere in una fase positiva che non sia accompagnata da una realtà mutata in senso positivo: l'Africa di Damouré, Illo, Lam, Douma e Adame non è il mondo, mi si dirà, come non è il mondo l'Ile-aux-Coudres o l'India. Ma, lo ripeto, la rappresentazione al presente, in immagini e suoni, di un mondo in sé veramente armonico e totale, per quanto non esauriente rispetto a quello che c'è oltre i suoi confini, è forse oggi il risultato più compiuto che possa darsi di un cinema che anticipi, come modello, quello che sarà, che dovrebbe essere, il mondo avvenire. A questo si potrà aggiungere, per avviare sul film un discorso più analitico che spetta al lettore sviluppare:

17) E rimando, a proposito di questo nuovo atteggiamento di Godard verso la realtà e verso il cinema — non sognato, né utopistico, né nichilistico, né semplicemente distruttivo —, al suo esemplare "intervento" in **Loin du Viêt-Nam**, in cui ritroviamo, tradotte in film, le idee espresse nell'ultima conferenza stampa di Venezia, nella recente intervista data ai "Cahiers", nella "presentazione" del press-book della **Chinoise:** una serie di "gesti" che convincono di una svolta positiva non casuale, che Godard va attuando quasi programmaticamente.
Estremamente interessante è anche lo sviluppo che Straub sembra voler imprimere al proprio cinema di violenza intellettuale quando afferma, a proposito della **Cronik der Anna-Magdalena Bach,** di voler fare « un film su un "uomo libero" », su un uomo in cui non c'è « la minima separazione tra l'intelligenza, l'arte e la vita, e neppure alcun conflitto tra la musica "profana" e quella "sacra", in lui tutto era sullo stesso piano », un film che diventi ciò che era l'uomo Bach: un « totale equilibrio incarnato ».

1) che ci troviamo di fronte a una narrazione a costruzione circolare e con alternanze simmetriche di episodi (tre giovani partono dal Niger; viaggio; passaggio di frodo della dogana: narrazione unica; arrivati nella Gold Coast si dividono: tripartizione del racconto; i tre amici si ritrovano al mercato di Kumasi, dove unificano le loro attività dando vita a un negozio: anche la narrazione ridiventa unica; ripartono per il Niger; ripassano la dogana; fanno ritorno al loro villaggio dove ognuno dei tre riprende la sua primitiva attività). All'interno di tale costruzione abbastanza regolare e a suo modo "chiusa" — riallacciabile probabilmente a una tradizione di racconto folkloristico e favolistico insieme — vi è la più grande libertà e "apertura" per quanto riguarda lo svolgimento in concreto di ogni singolo episodio (improvvisazione, accettazione di elementi casuali, ecc.). Ma il modello formale che si può ricavare a posteriori dal film non appare mai sovrapposto dall'esterno: esso nasce dalla sostanza dei particolari, delle azioni concrete; esistenza ed essenza non si oppongono ma si compenetrano; emerge « il senso di finita unità da cui viene investito ogni momento del divenire » (18). Insomma, abbiamo una narrazione "orale", piena di vita, che è anche portatrice di saggezza, di senso: il viaggio dal Niger alla Gold Coast è un viaggio situato nello spazio e, insieme, un viaggio mentale e un viaggio nel tempo, che abbraccia condizioni passate, presenti e future; la consultazione dei maghi Wanzerbé, la scoperta del mare o il negozio denominato "petit à petit l'oiseau fait son bonnet" sono momenti di questo e di quel viaggio, dell'avventura di Damouré e compagni e dell'Avventura loro e nostra.

2) Che anche **Jaguar,** attraverso la presenza **dichiarata** della macchina da presa, partecipa di quel numero sempre più vasto di film che vogliono porre su basi nuove il rapporto schermo-spettatore, provocando quest'ultimo a un'attitudine cosciente e autodeterminata nei confronti del primo. Ma mentre in Godard e Bergman, per citare due casi esemplari, la presenza della m.d.p. è un artificio che interviene nello svolgimento del film per interrompere e distruggere una fiducia pericolosa dello spettatore nello schermo; in Rouch il commento-doppiaggio (il suo modo originalissimo e semplicissimo di far intervenire il cinema nel cinema), che mette i "personaggi" in condizione di mostrarsi come "attori", rivelando la natura **fittizia** dell'avventura narrata, aggiunge una verità supplementare al film, poichè rivela in pari tempo la natura **vissuta** di tale finzione, e quindi convince lo spettatore che inganno non c'è, che può fidarsi dello schermo e assumere nei confronti della narrazione l'atteggiamento (brechtiano) dell'« osservatore che fuma », di continuo stupito e divertito dalla meravigliosa e quasi fantastica realtà che Rouch e i suoi amici, collettivamente, scoprono assieme a lui.
La presenza della m.d.p. ha poi un'altra fondamentale funzione, strettamente connessa con la qualità "sciatta" e "sporca" delle immagini (cioè con la loro tendenza a fare a meno di ogni tramite che ammorbidisca il contatto fra la m.d.p. e l'accidentalita del reale): quella di conferire alla narrazione il valore di una narrazione **prima;** e tale primarietà non è affidata al "tono" particolare dell'opera, come in Ford, ma è fisicamente provata all'interno stesso del film, dato che è impossibile pensare che l'avventura dei tre giovani negri possa avere altra esistenza all'infuori di quella con la m.d.p. presente; come dire che **Jaguar** non narra un viaggio dal Niger alla Gold Coast ma un viaggio **filmato.** In questo senso, si può ripetere per il film di Rouch quello che Perrault ha detto dei propri film: raccontati all'« "em premier", ce temps digne du récit»; che al

18) M. Cacciari, art. cit., pag. 28. Per misurare la distanza che separa Rouch dal cinema cosiddetto classico, basti pensare a un regista come Hawks, che nella sua ricerca di un mondo armonico, p. es. in Hatari!, è costretto a sacrificare di continuo i momenti particolari alla costruzione d'assieme.

cinema vuol dire: vissuti-e-filmati. Il che spiega anche una delle tante caratteristiche che **Jaguar** divide con gli altri film ricordati: quella di presentarsi come una **work in progress**. Ma non perchè vuol rigettare la nozione stessa di opera, come accade p. es. in **La chinoise**, "film en train de se faire"; bensì perché, nel tendere alla circolarità dell'opera (all'essenza), vuol conservare le accidentalità del farsi opera (la vita); sicchè di un tale film si possa dire: in esso « si esprime il momento in cui ogni nostro gesto poteva [può] immediatamente discendere ad illuminare le sue stesse radici, in cui l'atto di nominare non era [è] domanda ma visione sicura ed essenziale, in cui in certo modo il nome non era [è] idea ma realtà, ci veniva [viene] incontro dalla concretezza stessa del mondo della vita » (19).

E a questo punto, concludendo a mo' d'epigrafe con le parole di Ejzenstejn (20), non posso che augurarmi un cinema alla **Jaguar.**

« E' proprio dell'armonia, credo, che la nostra epoca ha una nostalgia particolarmente forte. Ci volgiamo con invidia al passato, ammiriamo ad esempio l'armonia assoluta dei Greci e questo rimpianto è tutt'altro che insignificante.
Il nostro paese lotta proprio per lo sviluppo armonico di tutta la Nazione. Non credo, parafrasando Balzac, che il nostro verrà chiamato il secolo delle illusioni perdute; il nostro secolo, anche se questo è vero solo per la sesta parte del mondo, è quello degli ideali positivi; e non soltanto questo, ma anche quello della realizzazione di questi ideali. Tuttavia, nel suo complesso, la terra vive nell'epoca dell'armonia perduta; e una guerra mondiale senza precedenti, saccheggiando i giardini e i monumenti della nostra cultura, ne è la manifestazione più evidente e più conseguente.
E' proprio per questo che opere armoniose ci seducono in maniera particolare esprimendo attraverso la costruzione delle loro immagini una tendenza di opposizione e di risposta attiva alla disarmonia del nostro tempo, tendenza che costringe i popoli a ricercare febbrilmente una pacificazione, e i loro rappresentanti a partecipare alle conferenze, a entrare in associazioni nazionali e internazionali.
Tra le rare opere contemporanee la cui armonia è quasi classica, **Young Mr. Lincoln** occupa un posto preminente».

19) M. Cacciari, art. cit., pag. 31.
20) S. M. Ejzenstejn, **Mr. Lincoln visto da Mr. Ford** (a proposito del film di John Ford **Young Mr. Lincoln,** Alba di gloria, 1939), in "Giovane Critica" n. 11, pagg. 64-65.

"Il prato di Bežin": la risurrezione del film assassinato

di Gianni Toti

« Debbo aggiungere, purtroppo, che quell'anno stesso Pavlùscia morì. Non si annegò; si uccise, cadendo da cavallo. Peccato, era un bravo figliolo! » Ivan Sergeevic Turgenev (ultimo periodo del racconto *Il prato di Bezhin* da *Le memorie di un cacciatore* — 1852)

Si può assassinare un film?

Si può, e non si può. Come per gli uomini. Ci sono uomini che muoiono e altri che, uccisi, sono più vivi di prima, con in più la qualità nuovissima e inquietante che non possono mai più morire, l'invulnerabilità della morte viva dentro uomini vivi.

Il prato di Bezhin è la prova, per i film. Per gli uomini ognuno può scegliersi l'esempio, dai primi e dagli ultimi **libertadores** latinoamericani agli scrittori, ai pensatori fatti tacere, a cui si impedì di pensare (Isaac Babel', per esempio, che collaborò al **Prato di Bezhin** e a cui si impedì di scrivere altre cose, di immaginare ancora le visioni interiori più pericolose per i nemici della poesia sempre rivoluzionante al di là della rivoluzione delle strutture e della loro liberazione). Adesso, trentanni dopo, assistiamo alla prima risurrezione del film, prima catturato, imprigionato e poi lasciato morire nelle fiamme, proiettato solo ai burocrati privilegiati di una dura stagione politica, vietato agli occhi dei milioni e dei miliardi d'uomini che pure avevano e hanno diritto alla democratizzazione delle cose d'arte, dei « prodotti spirituali » di cui Marx diceva che « la società capitalistica non era loro favorevole »... Sono passati solo trentanni, la più giovane delle arti è ancora lontana dal secolo di età, e si è già dovuto ricorrere a una nuova specie di « restauratori » della « pittura dinamica » che è a volte il cinema, di nuovi professionisti archeologi della pellicola impressionata per ricostruire una « cosa d'arte cinematografica » che si considerava perduta per sempre e di cui sono emersi alcuni relitti, rovine: frammenti di celluloide, rushes, due, tre, cinque fotogrammi tutt'al più, fotografie di scena, varianti di sceneggiatura, disegni e schizzi, ciò che era rimasto dall'incendio che durante un bombardamento agli inizi della seconda guerra mondiale (nel 1942, pare) imperversò alla «Mosfilm» (allo stesso modo che alla « Lenfilm » di Leningrado, che andò pure distrutta in gran parte dei suoi stabilimenti). L'incendio fu colpevole dell'assassinio, ci si dice. Bruciò l'unica copia. Perché era l'unica copia di un capolavoro, e la si lasciò inassicurata alla voracità del caso, alla distruzione possibile d'un sol colpo. Sapete, ci informa con la dotta compunzione del restauratore ufficiale dalla scrivania piazzata davanti alla macchina da presa Rostislav Jurenev, «allora il film non piacque». Poi R. Jurenev scrive che «qualcu-

no aveva reso inviso Ejzenstejn al governo sovietico », e che il direttore generale della cinematografia sovietica Boris Sciumjatskij e altri funzionari « trovarono nel materiale girato da Ejzenstejn molti difetti, omissioni ed errori formalistici »... Imputazioni sparse e tardive qua e là, e il triste gioco è fatto. Sono molti purtroppo ancora oggi i film accecati come i libri illetti e illeggibili e le pitture inviste e invisibili nei sotterranei, migliaia di pagine e di immagini — e chi sa quanti **Prati di Bezhin** rischiano la seconda morte, il secondo e definitivo silenzio, l'ultima cecità?

Certo, noi siamo grati agli studiosi del cinema sovietico e a Naum Klejman e a Sergej Jutkevic che — con anni di lavoro, ci si dice — hanno ricostruito il film ferito a morte, che ci hanno finalmente permesso di vedere, fisse, le immagini in movimento che Ejzenstejn aveva girato (una percentuale minima si capisce, insomma un magnifico cadavere che più non si muove all'aria degli schermi). Ma le spiegazioni forniteci non bastano. E non tanto perché ci manchino i dettagli e tuttilresto (1), ma perché spiegazioni come quelle fornite a mezza bocca da Jurenev restano sospette e non ci rassicurano sulla sorte degli altri film, già girati o da girare, nè sulla libertà di creazione e tutti gli eccetera che potete immaginare. Intanto, vorremmo poter vedere anche la seconda ricostruzione di cui si sente parlare, non quella « di consumo » che è stata approntata, ma quella più lunga e completa (dai venticinque ai settanta minuti: una notevole differenza) che forse è stata riservata agli specialisti e alle scuole di cinematografia per una postuma estrema lezione ejzenstejniana di cinema. E poi, che i cineasti e i critici e gli storici del cinema sovietico prendessero posizione sull'assassinio artistico. E' curioso, ma se accade che si scopra, sia pure in ritardo, un delitto e si individui il colpevole, si istruisce un processo, si infliggono condanne ecc. In qualsiasi società e per qualsiasi reato. Tranne che per i delitti artistici, avete notato? Si possono assassinare le cose d'arte e passa il tempo e poi nessuno è colpevole, tutt'al più qualche funzionario ormai dimissionario, invecchiato e immemore, scomparso o morto. E il rischio resta, di altri delitti... Malinconica irrassicurante storia... Per il critico e storico del cinema Jurenev tutto è chiaro, invece. Tornato dal Messico, Ejzenstein, « preso nel vortice del lavoro e delle mille beghe ad esso connesse, ignorava che durante la sua assenza qualcuno lo aveva reso inviso al governo sovietico diffondendo la voce che il regista non aveva nessuna intenzione di tornare in patria. Al suo ritorno, egli si rese amaramente conto che il suo capolavoro messicano non interessava nessuno... Si accinse allora a nuove fatiche. Ma le circostanze non gli erano favorevoli... Per compensare gli insuccessi subìti nella regia si dedicò ad altre attività collaterali... Il pubblico, la stampa, l'ambiente cinematografico attendevano però da lui un nuovo film. Il cinema sovietico aveva già assimilato il sonoro. Pudovkin e Dovzhenko avevano già realizzato i loro film sperimentali... Nel discutere la relazione di Ejzenstejn alla Conferenza Creativa del 1935 numerosi registi e studiosí del cinema lo accusarono di sterilità esigendo da lui un nuovo film... Girò **Il prato di Bezhin**, si ammalò, il materiale venne visionato in sua assenza. Le opinioni furono discordi. Gli scrittori Viscnevskij ed Ehrenburg, numerosi registi, artisti e giornalisti rimasero entusiasti dei frammenti visionati, mentre il massimo dirigente della cinematografia di quegli anni, Sciumjatskij, e altri funzionari trovarono nel materiale molti difetti, omissioni ed errori formalistici... Sciumjatskij, energico, ambizoso e avido di potere, era geloso dell'immensa fama e del prestigio di Ejzenstejn. Egli sognava di diventare l'ispiratore e il creatore del cinema sovietico, spingendo avanti e incensando i registi che gli si erano sottomessi, quali Kozintsòv e Trauberg, Aleksandrov, Dzigan, e altri. Non vedeva di buon occhio i corifei del cinema muto, quali Pudovkin e Dovzhenko. Odiava Ejzenstejn ritenendolo un frondista e un formalista. Ho buoni motivi per ritenere che proprio Sciumjatskij fosse all'origine delle voci che volevano Ejzenstejn intenzionato a restare a Hollywood. Da Sciumjatskij dipendeva l'acquisto del materiale messicano appartenente a Upton Sinclair, e il materiale non venne comprato. Ejzenstejn stesso era intervenuto aspramente, più volte, contro Sciumjatskij... Guarito, Ejzenstejn fu costretto a rimaneggiare il film... Ma nella primavera del 1937, Sciumjatskij inferse un colpo inatteso: il film, non finito, montato per sommi capi, venne proiettato a un gruppo di cineasti, giornalisti e dirigenti della cinematografia. Il risultato fu che l'opera venne accusata di formalismo e proibita. Su Ejzenstejn si riversò una valanga di accuse. Persino le sue opere precedenti, famose in tutto il mondo, vennero ingiuriate. Le accuse non erano soltanto di carattere artistico, ma anche di carattere scandalistico. A Ejzenstejn non restò altra scelta che rassegnarsi... »

Questa è la spiegazione ufficiale, dunque. Ed è di una insufficienza clamante, a trentanni dal crimine, e a una dozzina d'anni dal Ventesimo Congresso. Facile e impietoso adesso scaricare tutte le responsabilità su Borìs Sciumjatskij senza neppure riconoscergli quei pochi meriti organizzativi che si tramutarono poi in colpe per la deficienza di altre qualità ma che per esempio Jay Leyda riconosce esplicitamente nel capitolo della sua storia del cinema sovietico che tratta della rivoluzione industriale '30-'33: « L'industria cinematografica mutò vol-

1) *In verità mancano anche questi. Anche Mino Argentieri su* « Rinascita » *del 10 novembre fa notare che la Mosfilm, all'inizio del conflitto, aveva evacuato uffici, stabilimenti e magazzini a Alma Ata! Si era lasciato a Mosca* Il Prato di Bezhin*? E perché? Che cos'altro andò distrutto? ecc. Gli interrogativi non mancano...*

to: le sue strutture finanziarie vennero centralizzate e Borìs Sciumjatskij ebbe il compito primo e fondamentale di farne una vera industria ». Soltanto che « costui nulla sapeva della natura dell'arte e della psicologia dell'artista, e questo probabilmente giocò in suo favore al momento della nomina. I due difensori più battaglieri del posto e della funzione dell'artista nel seno di un'industria cinematografica socialista non potevano più levare la loro voce: Majakovskij era morto e Ejzenstejn era in Messico. All'apice della confusione nel mondo cinematografico internazionale, Ejzenstejn aveva proposto un programma che doveva integrare l'evoluzione tecnologica con una logica evoluzione estetica... ». Ci si aspetterebbe, oggi che « il film bruciato » torna in qualche rimediato modo sugli schermi, un'analisi approfondita dell'assassinio, non solo dal punto di vista delle motivazioni politiche, ma anche da quello delle « poetiche » e delle tendenze in conflitto. Anche perché, a giudicare da certi stanchi risultati e da certe degenerescenze **Kitsch** della « settimana italiana del cinema sovietico », quei problemi non sono stati affatto risolti, e ancora oggi, evidentemente, accuse del genere di quelle rivolte trentanni fa a Ejzenstejn riecheggiano nei veti a Tarkovskij) e agli altri giovani autori di cinema. E' vero che « dietro al profondo antagonismo personale di Ejzenstejn e Sciumjatskij c'era anche una potente pressione politica determinata dall'influsso della RAPP sul mondo dell'arte, dalla sua caccia di eresie antiproletarie ecc. », come testimonia Jay Leyda; è vero che Sciumjatskij era tutto quello che dice Jurenev, oggi. Ma « per quanto i miei sentimenti personali verso di lui mi spingano ad attribuirgli intera la colpa di aver tenuto inoperoso un grande artista e di aver cercato di livellare la produzione di artisti a lui sottoposti, so — dichiara Leyda — che in realtà Sciumjatskij era solo una pedina nel gioco del potere e che la politica del controllo assoluto era dettata da persone molto più in alto di lui (non solo Stalin, evidentemente — n. d. G. T.) spietate nell'esigere da tutte le arti e da tutti gli artisti la subordinazione all'unica teoria ritenuta valida, quella del realismo socialista, consistente in pratica nell'idealizzazione di ogni personaggio e di ogni argomento ». Ma la linea di Sciumjatskij, che con il suo progetto di riformare dalle fondamenta l'industria cinematografica sovietica e di fondare una « Hollywood sovietica » sulle rive del mar Nero aveva bisogno di un capro espiatorio, di un bersaglio ingrandito, di un punto fermo su cui far forza per allontanarsi « a reazione » in direzione contraria, questa linea non aveva esaurito la sua energia vettrice quando Sciumjatskij, il 9 gennaio 1938, venne dimesso dalla sua carica per sabotaggio, denunciato dalla « Pravda » come « politicamente cieco », e accusato di essere « uno strumento in mano a forze oscure ». All'incauto Sciumjatskij, colpevole del gravissimo « errore industriale-politico » commesso col non aver prodotto in tempo nessun film per il XX anniversario della Rivoluzione d'ottobre, venne affidata una piccola fabbrica in provincia. Dei suoi assistenti non si udì più parlare. Il gruppo dirigente dell'industria cinematografica fu licenziato quasi in toto. Tutti i cineasti di Mosca festeggiarono la sua denuncia la sera del nove gennaio. L'esito infelice della esperienza compiuta da Stalin supervisionando personalmente il **Lenin nell'ottobre** girato **in fretta e furia** da Michail Romm nei tre mesi precedenti il 7 novembre portò a un rimaneggiamento dell'intera struttura dell'industria cinematografica sovietica. Ejzenstejn poté riprendere a lavorare, ma...

— per vedere le rovine de **Il prato di Bezhin** ci sono voluti trentanni, e Ejzenstejn molto probabilmente non si è mai più riavuto dei colpi subiti con l'assassinio di **¡ Que viva Mexico!** e del **Prato**. Il disperato interrogativo di Ejzenstejn, al suo ritorno dal Messico, quando lo accusavano di sterilità, era ancora senza risposta:

— Ma che cosa credete che io possa fare? Come posso incominciare un altro film se non ho messo al mondo l'ultimo? (e si portava le mani al ventre con un gesto patetico e penoso, espressione della più sincera e totale angoscia). Sarà forse vero che, durante la discussione che seguì alla proiezione della prima versione del film, alcuni intellettuali, « Viscnevskij, Ehrenburg e numerosi altri registi, artisti e giornalisti rimasero entusiasti dei frammenti visionati» (stando alla tardiva testimonianza di Jurenev), ma è comunque anche vero che, quando, il 17 marzo 1937, Sciumjatskij ordinò che si sospendesse la lavorazione del film, e Ejzenstejn chiese un giudizio collegiale di cineasti, in quella conferenza convocata il 19 marzo e durata tre giorni, « nessuno si levò a difendere Ejzenstejn, nè a chiedere che fosse riveduta la decisione; molti, anzi, deplorarono certo timore reverenziale per i grandi nomi del passato, e la diffusa mancanza di dirittura e di autocritica bolsceviche » (testimonianza di Marie Seton). E in ogni caso, non solo da allora in poi nessuno rivendicò la visione del film, nessuno lamentò la sua inassicurazione contro gli incendi o qualsiasi altro attentato (già l'aver lasciato il materiale affidato alla sola copia di lavorazione lo era, un attentato), nessuno pretese il riesame della decisione di Sciumjatskij neppure dopo il suo allontanamento, ma gli argomenti della «campagna antiformalista » di allora continuarono e continuano tuttora ad avere diritto di circolazione:

— ...nel creare lo stile dell'arte cinematografica sovietica, i nostri registi e sceneggiatori sferrano simultaneamente una lotta contro le manifestazioni di ogni tendenza aliena all'arte sovietica, e specialmente contro il cosidetto **formalismo**, sotto il cui mantello si contrabbanda l'arte per l'arte, un nudo **tecnicismo** o una piacevolezza esteriore (**Sciumjatskij in Cinema sovietico**, a cura di Arosev, Mosca, 1935).

L'ostracismo politico di cui erano stati vittime in quel periodo Mejerchol'd, Tre-t'jakov, Babel', amici di Ejzenstejn, e l'epurazione politico-cinematografica di cui Ejzenstejn appare come una vittima designata, un capro espiatorio appunto, è durato trentanni. Non è dunque stato soltato un ostracismo politico. Altra putredine restava e resta ancora da scavare sotto le impalcature di quella esiziale politica culturale antisocialista. Certo, Ejzenstejn era politicamente ingenuo, almeno per quanto riguarda i tempi brevi, le urgenze immediate della politica. E non si accorse, « non sentì », come scrive Marie Seton, « che la politica dell'Unione Sovietica era in quel momento a una svolta decisiva, e che una condizione spirituale e un orientamento assolutamente nuovi si andavano determinando nel paese, a seguito degli ultimi sviluppi della situazione internazionale. La politica aggressiva della Germania nazista e dell'Italia fascista, scatenatasi in Spagna, il collasso del Fronte Popolare in Francia, il non-intervento delle democrazie occidentali in difesa della Repubblica spagnola, avevano portato la Unione Sovietica a chiudersi in se stessa... ». Tutto questo è comprensibile, anche se non interamente giustificabile: la tensione ideologica giudicata necessaria al mantenimento di certe forme di coesione morale delle masse poteva certo portare, da una parte agli irrigidimenti staliniani e, dall'altra, alla mitigazione della campagna antireligiosa nelle zone rurali (con la perdita di certi vettori di modificazione psicologica profonda — che nel film di Ejzenstejn erano presenti e attivi — e la dispersione della carica laica e materialistica di rinnovamento dell'ottica interiore, della falsa e distorta coscienza popolare, deformata appunto dalle alienazioni mistiche di altre epoche, resistentissime anche nel travaglio rivoluzionario). Ejzenstejn avrebbe dovuto rendersene conto e misurarsi più consapevolmente con il groviglio degli ostacoli reali, storici concreti. Ma ci si può limitare a questi elementi contingenti e oggi già passati in giudicato nel valutare i veri problemi, quelli irrisolti, che la fantomatica riapparizione de **Il prato di Bezhin** ripropone così drammaticamente alla nostra coscienza della lunga trentennale crisi del cinema mondiale?
La personalità più importante del gruppo di studiosi che hanno operato il « restauro » del film incendiato è Sergej Jutkevic. Ma non è forse lo stesso Jutkevic che, già durante l'assenza di Ejzenstejn, aveva insieme con Ermler avanzato, con il film **Contropiano,** l'idea di un « cinema in prosa », in polemica diretta e violenta con « i poeti del cinema »? Non cominciò forse proprio allora quel processo di « spoetizzazione » del cinema, cioè di distruzione teorico-pratica dell'arte cinematografica a favore della produzione, dello spettacolo, della « comunicazione » cinematografica, del « servizio » artistico, cioè della sua « servitù » ideologica, della sua falsa coscienzializzazione? La battaglia per la poesia o la comunicazione ideologica nel film era cominciata molto prima. Nella raccolta di articoli di Ejchenbaum, Tynjanov, Kazanskij, Sklovskij ecc. pubblicata a Mosca e Leningrado nel 1927 sotto il titolo di **Poetika kino** si erano già delineati i motivi dell'**attività strutturale** o dell'azione strutturalistica (come la chiamerebbe Barthes) nel cinema. « Ogni mezzo stilistico si rivela come un fattore del pensiero », scriveva Tynjanov in « Fondamenti del cinema », e questa era la fiducia comune a tutti i partigiani del « cinema di poesia ». Però questa fiducia, testimoniata come fiducia concreta nelle opere più prestigiose del cinema sovietico, venne combattuta, sgretolata e alla fine distrutta. Ejzenstejn, ingenuo e distratto politicamente forse, « sentì » molto presto questo pericolo. E nell'articolo « Il secondo dei tre (1924-1929) », pubblicato nel 1934 sul numero 11-12 di «Sovetskoe kino », valorizzando teoricamente i risultati del «secondo dei tre » piani quinquennali, appunto quello che va dal 1924 al 1929 — soprattutto l'acquisizione della « forma poetica del cinema » — accusò la linea di fondo del cinema sovietico nel terzo piano quinquennale, dagli anni 1930 al 1934, di aver portato al « rinnegamento, alla puerile negligenza» di quanto era stato accumulato negli ultimi anni del muto.
« La poesia é scomparsa. Ci si presentano i processi verbali dei gesti dei personaggi. Tutto il potere espressivo dello schermo si è degradato. Lo schermo ha cessato d'essere uno schermo. Non è più che un rettangolo di tela, di un biancore sospetto... E su questo rettangolo si muovono silhouettes di uomini tutti grigi. Tutto ciò che aveva dato una grazia poetica allo schermo è scomparso, tutto ciò per cui una generazione intera di cineasti aveva sudato sangue e acqua » (i lettori che hanno già letto questo passo sul numero 3 di « Cinema e film », nel mio articolo su « La "produttività" dei materiali in Ejzenstejn e Dziga Vertov », mi scusino, ma la ri-citazione è necessaria anche in questo articolo alla comprensione dei nessi — n. d. G. T.). Il cinema si era giustamente allontanato, sia pure per un periodo soltanto, dal dramma propriamente detto, notava Ejzenstejn, e aveva perfettamente assimilato i metodi dell'epos e del lirismo, cioè il metodo della poesia — ma poi?
Poi erano venuti gli Jutkevic, ed erano passati su quelle acquisizioni come rulli compressori d'immagini: in una discussione di cineasti (« Proletarskoe kino », 1932, n. 1), Jutkevic intervenne pesantemente contro le idee di **Poetika kino**, denunciandole in modo dichiarato:
— Questo famoso linguaggio cinematografico di cui tanti frettolosi novatori hanno difeso la purezza, questo linguaggio poetico in cui le inquadrature sono diventate ritmi, sono state scandite come versi, ha portato alla negazione dell'uomo, diventato un oggetto, alla riduzione dell'azione a una marionetta stereotipata. E' questa stessa tendenza che ha valso al cinema sovietico tutta una

serie di realizzazioni manierate e astratte elaborate secondo i canoni dell'avanguardia francese.
Non era soltanto una questione opinabile; era in gioco qualcosa di più: la libertà o la servitù del cinema erano le poste del duello tra il principio prosaico-narrativo-estensivo — più adatto a rappresentare e a comunicare contenuti pre-esistenti (ambiente esterno, circostanze, avvenimenti, vita degli uomini e delle collettività nel loro momento più quotidiano e politico in senso immediato, i fenomeni sociali, la propaganda, le parole d'ordine, i temi e le campagne) — e il principio poetico-metaforico-intensivo — che condensa, dialettizza, comprime, concentra con la velocità delle sintesi epiche e liriche, e generalizza perciò, non serve quindi allo svolgimento del discorso politico-ideologico, per lo meno nell'immediatezza della sua urgenza coesivo-tensiva. Espressività, particolarità, immagine, analogia, ritmo, non-finito, non-tutto-detto, compiutezza dell'incompiuto, materializzazione affettiva del tema, allusività, associazioni indirette, ripercussione, metafora interna all'immagine (sineddoche, cioè), stimolazione sintetica dell'immaginazione, approccio emozionale, ecc. — sono queste le concrete astrazioni del « cinema poetico », contrapposte al «processo-verbale d'informazione, superficiale e protocollare », alla « messinscena », al drammatismo e alla traduzione rappresentativa delle sequenze avvenimenziali in cui Ejzenstejn vedeva il pericolo dell'inespressione, del silenzio, della cecità.
Sono passati trentanni e **Il prato di Bezhin** è uscito « restaurato ». Significa forse che viene riconsiderata criticamente la pseudo-vittoria dei cinema di prosa? Niente può asseverarlo. Anzi, la mancanza dell'elemento critico nella ripresentazione del « film crocifisso » (2) autorizza più d'un sospetto; precisamente il sospetto che si sia trattato, anche questa volta, di una operazione a metà, di un fatto celebrativo ed encomiastico, connesso alle feste memorative del Cinquantenario della Rivoluzione d'Ottobre. La « seconda fase» del « disgelo cinematografico », tanto attesa e auspicata, ci ha dato per ora soltanto questa ricostruzione senza apparato critico, e senza nessuna spiegazione sui criteri del montaggio e del ritmo e delle immagini fisse, nello stesso momento in cui si presentano sottofilm come **Incontro in montagna** nelle « settimane del cinema sovietico all'estero », e i film migliori realizzati negli ultimi anni restano destinati alla ristretta cerchia degli intellettuali privilegiati e degli addetti ai lavori.
Dispiace, anche a noi, questo sospetto. Quanto più confortante sarebbe stata la sua eliminazione! Il diradarsi delle nebbie ideologiche avrebbero rallegrato tutti gli intellettuali di sinistra, oggi. Ma l'apparizione de **Il prato di Bezhin** ha rimesso tutto in questione, drammaticamente. Perchè gli interrogativi che « il film in rovine » suscita sono più acuti di prima, adesso. Ancora pochi anni fa, le idee di Sciumjatskij avevano corso sulle pubblicazioni cinematografiche sovietiche, e ancora oggi non sono troppi i segni di una riconsiderazione critica. Ho sotto mano il saggio scritto da Efim Dobin su « Iskusstvo Kino », nel 1960 a proposito di « Prosa e poesia nel cinema », e vi rileggo, meglio precisati e articolati, certi concetti sciumjatskiani di trentanni fa, ancora oggi non criticati ma correnti e ricorrenti. Fino a quando non verrà « riveduta e corretta » questa linea, saremo purtroppo autorizzati a pensare che per gli studiosi di cinema sovietici, anche oggi che **Il prato di Bezhin** è stato dissepolto con le sue povere ossa e ceneri di celluloide, è valida la convinzione che questo film rivoluzionario fu «una penosa disfatta di Ejzenstejn» e che egli stesso nella sua autocritica angosciosa « comprese la necessità di un cambiamento artistico ». Ma il fatto è che questa convinzione è oggi più che mai messa in crisi dalla folgorante rivelazione del film e dalla necessità in cui ci ha messo tutti di ripensare « la svolta » del terzo piano quinquennale nel campo della cinematografia. E i primi ripensamenti, le prime revisioni sembrano portarci a questi assaggi provvisoriamente conclusori: lo stalinismo, o la politica del culto della personalità o come vogliate chiamare il periodo che cominciò con le repressioni della libertà artistica, aveva bisogno della **prosa** e temeva la **poesia**. Dobin, usando gli stessi argomenti di Sciumjatskij, lo spiega con sufficiente chiarezza. Davanti alle « oltranze » della tendenza poetica, soltanto la nuova prosa cinematografica potè, a suo parere (e non soltanto a suo parere), incarnare l'essenziale della verità storica. La fine degli anni venti portando allo sconvolgimento radicale dei rapporti sociali nelle città e nelle campagne sovietiche avrebbe imposto, secondo questa linea, la necessità di approfondire i rapporti umani, i caratteri degli individui, i nuovi rapporti socialisti e di coinvolgere in questa presa di coscienza tutti i mezzi di comunicazione e di espressione, tra cui il più potente, il cinema. La tecnica poetica quindi, che « consisteva nel rappresentare la rivoluzione in una distanza maestosa, diventò francamente arcaica: non si poteva ragionevolmente passare alla risoluzione dei problemi nuovi con un arsenale di mezzi artistici invecchiati. Disgraziatamente, alcune teorie formaliste frenarono una ricostruzione efficace del cinema sovietico... ». In altre parole, Ejzenstejn. Ejzenstejn avrebbe frenato il cinema sovietico...
Sciumjatskianamente, l'affermazione del « principio narrativo e psicologico determinò invece la fine della crisi e si scoprirono le ricchezze enormi di questo fondamentale mezzo di approccio artistico della realtà: il cinema. Carat-

2) *Così lo definisce Marcel Martin su* « Cinéma 67 » *n.* 120.

teri tipici, avvenimenti tipici » ecc. invasero gli schermi accecandoli. Capirete: « il campo delle metafore legate al tema della rivoluzione è naturalmente limitato... ». Che affermazioni come queste avessero diritto di libera circolazione e cittadinanza era forse comprensibile se non giustificabile prima dell'apparizione de **Il prato di Bezhin**. Ma adesso non è più possibile. Anche se personalmente sono convinto che innumerevoli sono tuttora le schiere di coloro che gli preferiranno i film di Ciuchrai e gli **Anna Karenina** e i **Guerra e pace**.
Questo nostro approccio al film, i lettori spero comprenderanno, sembra una lunga e difficile marcia di avvicinamento, però la ressa delle immagini e delle idee, dopo la visione de **Il prato di Bezhin**, è tale che non si può tentare di apprezzare come si deve un film come questo — che per certi aspetti appare persino più importante dei film più celebrati di Ejzenstejn (il suo riuscitissimo fallimento lo garantisce) — senza approssimarcisi attraversando tutti gli schermi storico-politici-culturali che ce lo velano ancora sugli occhi...
Ma ricominciamo con il **fotofilm** che abbiamo avuto davanti. « Era una bellissima giornata di luglio... Non infiammato e rovente il sole, come durante la siccità e l'afa, non opacamente purpureo come alla vigilia di un temporale, ma limpido e dolce e tutto raggi nel violaceo della nebbia... Andavo a caccia di galli di montagna e mi persi e mi ritrovai.. riconobbi il posto dov'ero capitato. Quel prato era famoso dalle nostre parti sotto il nome di "prato di Bezhin"... Mi avvicinai ai fuochi... Erano ragazzi di contadini del vicino villaggio che badavano ai cavalli, al loro pascolo notturno... » Questo è Turgenev, il suo racconto dalle **Memorie di un cacciatore**, una stupenda notte narrativa di fantasmi popolanti l'immaginazione contadina russa, in cui i ragazzi di Bezhin si narrano le loro suggestioni antiche e fonde nella coscienza nubilosa, fra presagi di mutamenti e annunci di strane morti, rovine di epoche, secoli nottivaghi... Infatti, quasi un secolo dopo...,
« Anche Ejzenstejn annunciò un film sui contadini e i colcos... Ci era stato costretto nonostante che le sue idee esposte nella relazione al Convegno sulla creazione artistica fossero rimaste nel limbo di una contestazione, irritata negli sciumjatskiani e impaurita persino negli amici personali di Ejzenstejn.
— Nell'udire la relazione di Ejzenstejn — disse a cuore aperto e gonfio di pietà e di apprensione lo stesso Dozhenko — ho provato una sensazione di panico, di paura che egli ormai sappia quasi tutto, e tra poco non abbia più problemi, e quindi non abbia più nulla da scoprire, neanche con la macchina da presa, e perciò non possa più fare un film! Se sapessi tutto quello che sa lui, morirei, letteralmente... (risate, applausi)... Mi spiace che voi ridiate. Spero che Ejzenstejn non si sia offeso. Volevo dire, inoltre, che la sua mente mi appare come un laboratorio chimico nel quale si sia accumulato tanto e così complesso e misterioso materiale da far temere un'esplosione. La sua erudizione lo sta uccidendo in più di una maniera. No, scusatemi, non volevo dire questo nel senso letterale; intendevo dire che quell'erudizione lo disintegra, umanamente. Sergej Michajlovic, se almeno entro quest'anno non realizzerai un film, per favore non realizzarne più: non sarebbero più utili nè a te nè a noi. Sciogli con il lavoro i nodi creativi che ti serrano e liberati dai tuoi complessi freudiani...
E Jutkevic:
— ... nello spirito del suo discorso, pur così appassionante, qualcosa mi ha dato fastidio; ed è stato precisamente il fatto che un artista così eminente non abbia che un mondo poetico interiore, non sappia guardare al di fuori dell'inquadratura. Ti parlo così, Sergej Michajlovic, perché tu potresti dare molto se non ti fossi posto in quella tua posizione estremistica, di pensiero. In effetti, tu leggi, tu studi, e lavori, molto più di me, molto più di tanti fra noi. Ti sei formato una cultura che io non avrò mai. Sei cento volte più ricco di noi, spiritualmente: sei un milionario. Eppure ti presenti con un'aria miserabile, quasi chiedendo l'elemosina. Ti nutri di frasi, di parole ricercate, squisite, quando nel tuo materasso c'è l'oro. Pazzo, nutriti di quell'oro!...
Era stata una triste cosa, quella conferenza. Un dialogo tra sordi, o tra marziani, o tra uomini futuri e uomini passati. Quando Ejzenstejn parlava di antropologia, di psicanalisi, di mitologemi antichi e moderni, di leggi della forma e della composizione, dei rapporti tra immaginazione primitiva e linguaggio di un'arte contemporanea, citando magari gli usi delle partorienti polinesiane, persino Pudovkin si permetteva di ironizzare, per non parlare del direttore dell'Istituto di Ricerche Scientifiche Cinematografiche Lebedev che definì Ejzenstejn « il tipico studioso, un alchimista che tenta di delineare tavole di logaritmi dell'arte, nutrito dalle teorie di Freud, di Marinetti, di Pavlov, di Bogdanov e di tanti altri pensatori, molti dei quali erano borghesi »... Inutilmente Ejzenstejn insisteva, pateticamente parenetico, sulla necessità di collegare il lavoro creativo a un lavoro teorico, scientifico, sarcasticamente facendo osservare che la sua vestaglia cinese istoriata, di cui i Vasiljev avevano parlato, era invece a tinta unita... non lo capirono, e sembra che non lo si capisca ancora. Si mise al lavoro...
Nella prima metà di febbraio del 1935, si accinse a realizzare un film ispiratogli da un soggetto originale che gli era stato sottoposto e intitolato **Il prato di Bezhin**. Aleksàndr Rzhescevskij, uno sceneggiatore specializzato in estrapolazioni letterario-cinematografiche, lo aveva scritto su richiesta del Komsomol (la Federazione Giovanile Comunista Sovietica) che esigeva un film sul contributo dei ragazzi « Pionieri » alla collettivizzazione dell'agricoltura. Ricor-

dando il racconto di Turgenev, e pensando di giustapporre a quella esile trama di sensazioni e di vecchie storie contadine ri-raccontate da ragazzi della metà del secolo scorso, una storia vera, quella di Pavlik Morozov, un pioniere che organizzò così bene la vigilanza dei ragazzi al raccolto contro gli attentati dei kulaki da riuscire a sventare il sabotaggio progettato dalla sua famiglia che però lo uccise, lo sceneggiatore si era recato nelle praterie di Bezhin, ci era vissuto due anni per studiare i contrasti e i divari fra le generazioni dei ragazzi contadini del tempo di Turgenev e di quelli della rivoluzione. Ne aveva tratto un soggetto che ad Ejzenstejn parve effettivamente offrire enormi possibilità espressive. Pavlik Morozov, diventato Stepók, sarebbe stato il «fuoco» di una vasta immagine dell'epoca, sincronica e nello stesso tempo diacronica, dal secolo di Turgenev al secolo della rivoluzione, futurando...
L'immaginazione di Ejzenstejn ruppe gli argini e l'inondazione dei «disegni di produzione», degli schizzi di inquadrature, degli appunti sulle sequenze quasi lo sommerse. Il procedimento creativo di Ejzenstejn era uno dei più complessi, ma interamente sottomesso a quelle che egli stesso definiva « le leggi che determinano la definizione della forma e la composizione dell'opera d'arte » cinematografica intesa come « pensiero dialettico in movimento, in azione », scoperta metaforico-dialettica delle « connessioni intrinseche dei fenomeni reali ». Aveva tentato di chiarirlo per tutti nel famoso ma poco meditato saggio su « La dialettica della forma cinematografica »:

« Dunque:

La proiezione del sistema dialettico delle cose
nel cervello
nella creazione astratta
nel processo del pensiero
produce:
metodi dialettici di pensiero,
il materialismo dialettico:
LA FILOSOFIA

E anche:

La proiezione dello stesso sistema di cose
mentre si crea concretamente
mentre si dà forma
produce:
L'ARTE ».

Così Ejzenstejn si preparava a dar forma, a creare concretamente, a rivelarsi i nessi fra i fenomeni nell'affrontarli al nodo, con la provocazione della forma: « movimenti dei singoli e delle masse, idee disegnate prima ancora di farle entrare nella sceneggiatura, composizioni studiate per tenere in un'unica chiave una data parte del racconto, scene necessarie a costruire un **climax**, volti, sfondi, scene, costumi, oggetti, dettagli da cercare e individuare » perchè formassero la nuova lingua, l'unica lingua valida per il film **in progress**, valida solo per quello, non più parlabile dopo, immagini-engrammi, lampi visuali come iposegni, grammatica e sintassi da inventare... I disegni di produzione erano una valanga, ma poi Ejzenstejn girò per intere giornate « senza ricorrere nemmeno una volta alla sceneggiatura, tanto aveva fiducia nella concretezza delle immagini che portava con sè » (secondo la testimonianza del diario di lavorazione tenuto da Jay Leyda, allora uno dei quattro studenti aggregati al film come allievi registi). « Secondo Ejzenstejn i programmi servono soltanto per prepararsi ad accogliere le idee nuove che poi il lavoro dlla giornata porterà con sé » (la creazione-fabbricazione dell'opera vista, insomma, come una esperienza viva, non come una traduzione della storia visuale: « il senso » deve venire dopo il film, prima c'è solo un programma di contenuti da annullare nella forma, una trama, un fondo da cancellare, un brulichìo di vita da coagulare perchè ci interroghi).
La scelta degli interpreti fu per Ejzenstejn, come sempre, una scelta di lessico base: ogni volto era un sema, un ideogramma, un lemma o come volete, un elemento del linguaggio. Oppure un colore della pittura dinamica che per lui era il cinema. « Due giorni alla settimana, per quattro ore filate, passa in rassegna le persone scelte via via dagli aiuti o dalle agenzie, cinque per volta. Fatta la seconda scelta (per lui la prima) i preferiti sono fotografati e classificati. Le comparse per le scene di massa sono scelte quasi con altrettanta cura che gli interpreti delle parti parlate » (eppure un rappresentante del Comitato Centrale del Partito, Dinamov, gli aveva rimproverato di aver « dato, in **Ottobre**, una folla e non personaggi perchè non aveva ancora capito l'umanità che lo circondava e la vedeva come massa, senza saperne trarre personaggi umani, rappresentativi »). Fra più di duemila bambini, gli aiuti ne scelsero seicento, che E. ridusse a duecento ma senza trovare Pavlik-Stepòk. Finchè, nell'ultima sfilata di bambini, trovò il ragazzo-parola-immagine, Vitja Kartascëv, Vitka, uno strano ragazzino di undici anni, appassionato di matematica non di cinema, figlio di un autista militare, uno Stepòk fantastico e reale, un « segno umano » che era realtà e immagine della stessa. La storia di questa difficile scelta, e dell'intuizione immediata di Ejzenstejn, è significativa. Tutti erano contro Vitka, per molte ragioni che sembravano giuste: il suo volto era anemico; la capigliatura così ribelle che non si riusciva mai ad avere la stessa fisionomia del ragazzo, gli crescevano persino in modo

sbagliato (ma nelle fotografie del film sono proprio quegli ispidi granosi capelli spaventati a dare virgole e accenti a ogni frase del viso); le gambe sembravano corte rispetto al torso; l'insufficiente pigmentazione della pelle gli creava grandi macchie bianche sul viso e sul collo; la sua voce durante il provino gli si era fatta rigida e monotona prima di sciogliersi nella proposta di un indovinello. (E Ejzenstejn girò tutto il film in presa diretta). Ma Vitka era Pavlik e Pavlik era Stepók, e lo sarebbero stati per sempre, superando persino lo schermo di fiamme della guerra, la perdita del movimento delle immagini, la riduzione del film a fotofilm, la cecità degli anni...

Poi venne la scelta geo-fantastica del luogo sintetico, inesistente e realissimo, della tragica storia di Stepòk. Ejzenstejn dimostrò anche in questa elezione le sue intenzioni da artista di un nuovo rinascimento, la sua volontà di fondere insieme le arti, la tecnologia, e le poetiche di tutti i tempi in una sintesi cinepittorica. Ejzenstejn cominciò a girare, racconta Leyda, « soltanto quando ebbe studiato e definito la posizione di Turgenev nella storia della letteratura, e i rapporti tra lo scrittore e la pittura del suo tempo. Epigono dei romantici, Turgenev fu attratto dagli impressionisti a loro volta affascinati dagli incisori giapponesi. La chiave del racconto di Turgenev stava proprio in questa applicazione delle suggestioni impressionistiche alla letteratura ». E la chiave della collocazione del prologo poetico turgeneviano nei vecchi meleti di Kolomenskoe scelti da Ejzenstejn stava, evidentemente, in questa applicazine al cinema dell'applicazione della pittura alla letteratura, nella sintesi delle diverse forme di espressione in termini dinamici, cioè cinematografici, sognata dal cine-poeta-pittore. Come Turgenev aveva derivato dagli impressionisti l'arte di dipingere la solitudine nella valorizzazione del dettaglio dentro la composizione d'assieme e in una scelta apparentemente casuale — quintessenza dell'influsso e dello spirito della pittura giapponese distillato dai pittori impressionisti — così adesso Ejzenstejn doveva trasportare dalla tela alla pagina allo schermo stile e atmosfere turgeneviane con una inedita impostazione cinegrafica-pittorica, sinestesicamente accostando provocazioni di sensi diversi. Come far vedere le praterie di Bezhin in modo tale che la visione turgeneviana venisse ricreata nelle dimensioni cinematografiche senza perdere nulla di quell'intrico di suggestioni poetico-culturali, ma anzi acquistando qualcosa che non poteva esserci, nella pittura giapponese-impressionista come nella pagina delle **Memorie di un cacciatore?** Il problema era arduo perchè non bisognava assolutamente dare allo spettatore l'impressione di star sfogliando una raccolta di incisioni o di percorrere una galleria di stampe giapponesi, ma piuttosto quella di star compiendo un'amorosa ricognizione in un paesaggio illuminato in ogni tratto espressivo dalla morbida e pallida luce del crepuscolo del romanticismo, prediletta da un artista affascinato dalle visioni dell'Oriente. « Di riflesso in riflesso — si legge nel diario di Leyda — dalla letteratura alle arti figurative e al costume, espressioni artistiche di ogni tempo e di ogni civiltà furono riprese per la soluzione dei vari problemi stilistici. I contadini testimoni della tragedia nel film furono composti in figurazioni i cui tratti e le cui luci ricordavano quelle dei discepoli di Cristo nei dipinti degli ultimi maestri della pittura spagnola. Il volto di una donna morta coperto dal sudario appariva come una maschera funebre di scultura negra. Altrove certi ricchi ricami riecheggiavano il gusto di Vermeer. Eppure la fusione di tutti quegli svariati motivi culturali era tale, nel cinelinguaggio di Ejzenstejn, che quelle figurazioni apparivano essenzialmente sue...». Questa meticolosità nell'organizzazione della provocazione visuale era in Ejzenstejn coerente con le sue profonde convinzioni politico-artistiche. Un film sovietico doveva, per lui, essere la sintesi di un lavoro collettivo totalizzante, frutto di « una profondissima preparazione culturale ». Quando parlava di **classicismo** per definire l'ipotesi creativa di un cinema socialista universale, non scherzava. Sognava l'entrata dell'arte rivoluzionaria più sintetica nel suo periodo classico, seguendo il suo intimo bisogno di « pienezza e qualità, caratteristiche di un'arte nel momento della sua massima fioritura », — ... e se negli ultimi tre anni sono stato completamente assorbito dal lavoro di indagine scientifico e pedagogico — scrisse nel saggio « La forma cinematografica: problemi nuovi », in cui condensò i temi del suo discorso alla prima Conferenza dei cineasti, altrove raccolti e organizzati anche sulla base degli appunti presi da Marie Seton e dai resoconti stenografici della conferenza, pubblicati a Mosca e poi ripresi in parte su **Life and Letters Today**, **Film Form** ecc. — riprendo ora l'impegno della produzione nel tentativo di giungere a un **classicismo** che conterrà una parte dell'immenso patrimonio lasciatoci.

Pensava al **Prato di Bezhin**, Ejzenstejn, pronunciando e scrivendo queste parole, ma proprio queste sue intenzioni rivoluzionarie non vennero allora capite dai dirigenti controrivoluzionari della politica culturale sovietica. Jukov per esempio lo accusò di « voler dimostrare la possibilità di prescindere, nell'impostazione di un problema, dalla dialettica: così come mostra di aver smarrito la coscienza della lotta di classe, dell'evoluzione socialista, rivelandosi incapace di tener conto di una fondamentale tendenza nuova nell'arte, quella del realismo socialista. Così egli giunge, tra l'altro, all'errata asserzione per cui noi staremmo entrando ora in un periodo di nuovo classicismo nell'arte: una concezione, questa, che non voglio neppure discutere, tanto la trovo pericolosa per l'avvento del nostro realismo socialista ». In realtà, Ejzenstejn non riusciva neppure a capire le teorie del « realismo so-

cialista », ma si sforzava di credersene partecipe e usava a volte anche abilmente di quella formulistica per controbattere e frustare i contraddittori che in essa trovavano « la pace mentale », il silenzio dell'intelligenza:

— Quella di Jukov — ribatté, dopo gli attacchi concentrici al suo discorso (tra cui anche quelli di Trauberg, di Kulesciov, di Pudovkin, tutti autori pregevoli ma infinitamente inferiori, per genialità e cultura, a Ejzenstejn, e che si giovarono, direttamente o indirettamente, delle disgrazie del più grande di loro, per affermarsi lungo decenni al suo stesso livello nelle frettolose « storie del cinema », — è stata una definizione dl classicismo in antitesi col realismo socialista; tale antitesi in realtà non esiste. Il classicismo è l'espressione dell'**élite**, della classe eletta...

(e qui il lettore può facilmente immaginarsi i rumorìi in sala, i sorrisetti, le gomitate dell'invidia ideologizzata: c'è cascato, l'aristocratico della cultura, avranno detto fra loro, e invece Ejzenstejn continuò):

— Ebbene, compagni, la classe eletta, la prima e la più elevata della società moderna, è il proletariato. A tale classe quindi, e alla sue arti, appartiene il termine di arti classiche...! (applausi in sala, naturalmente).

Rzhescevskij aveva vissuto due anni nelle praterie di Bezhin per prendere contatto con la realtà, conoscerla, approfondirla, ecc. secondo le regole formulizzate del « realismo », di cui tante volte e anche dopo la realizzazione del film venne rimproverata a Ejzenstejn l'inosservanza e il disprezzo intellettuale. Sergej Michajlovic invece, dopo un'occhiata all'attuale villaggio delle praterie bezhiniane, decise di creare un vero « villaggio sovietico », cioè «sintetico», servendosi di quello che già Kulesciov aveva definito metodo della **geografia creativa**. Esploratori vennero spediti in diverse zone dell'Unione per ritrovare terre, paesaggi, orizzonti da impiegare nella mitogeopoietica ejzenstejniana. Tornarono e si decise un programma: due settimane di sosta ad Armavir e nel Sovcos Stalin tra il Mar d'Azov e il Mar Nero, dove si sarebbero girate le scene di massa più importanti per l'episodio della « strada maestra », quindi un mese a Charkov per le scene con gli attori dello stesso episodio da girarsi con l'aiuto della Stazione di Trattori locale. Ancora una volta, la poesia batteva la sociologia o, meglio, la reinventava, la rendeva « vera », respirante non la sua verità di cronaca, non la verosimiglianza ideologica, cioè quella somiglianza alla verità della diegesi (l'attraversamento di tutto l'universo narrativo) che nella realtà non avvertiamo mai perchè la realtà non parla se non quando un autore la narra, ma la verità **poetica, fatta,** appunto. Leyda racconta che « sebbene tre e qualche volta quattro macchine girassero in continuazione, pochissime di quelle inquadrature sarebbero apparse sullo schermo così come erano state girate ». Nessuno insomma le avrebbe ri-viste così. Ejzenstejn le considerava soltanto materiali da manipolare, segni, sintagmi visivi tutt'al più, prese di visione cui far vivere poi una seconda esistenza visiva, non corrispondente a nessun occhio umano o meccanico. «Sul tavolo di montaggio questo episodio verrà manipolato con lo stesso sistema con cui un compositore lavora a una fuga a quattro voci. Il **materiale visivo di sfondo** che stiamo girando sarà solo una delle voci; parte di esso servirà per i controcampi, o per particolari effetti visivi, i "trasparenti" che daranno la seconda voce, quando essa verrà elaborata con **le figure emergenti** e i primi piani. Ecco perchè le composizioni di Armavir sono incomplete; si è lasciato lo spazio per adoperare il secondo tema dell'immagine. La terza e la quarta voce, e diciamo voci intendendo temi, motivi, saranno date dal **sonoro in generale** e dal **parlato**. Si consideri la ricchezza del materiale che si avrà al montaggio, e l'infinità di combinazioni che si offriranno, fra le quattro voci. L'episodio mostrerà il periodo critico, tumultuoso ed emozionante, della preparazione del lavoro per il raccolto... Le quattro voci potranno fondersi a un dato momento in una espressione immediata, elementare, o giungere fino a combinazioni complesse in cui la visione di sfondo rimane costante mentre le figure si urtano, gridano, cantano in primo piano o mutano incessantemente. O viceversa, con le voci in primo piano sommerse dal fragore dei trattori le cui immagini si susseguono sullo sfondo, magari ritmate da voci fuori campo, e così via, fino al **climax** dell'incontro sulla strada maestra, quando il fugato di immagini e di suoni s'interromperà così bruscamente da produrre una forte impressione sul pubblico, simile a quella di un treno che si arresti all'improvviso». Siamo alla sinfonia visiva, evidentemente, alla più alta ambizione artistica di un uomo di cinema: la trasformazione dei materiali narrativi, storici, visivi, fonici, ritmici ecc. in flutti di poesia nuova — sintesi di arti diverse — in cui i significati preesistenti nei materiali si annullassero nello sfondo della coscienza come una spiaggia da cui si è partiti per approdare a un senso ignoto, mai sentito prima, quasi alle soglie di quel « linguaggio interiore » che per Ejzenstejn era « la legge fondamentale di struttura della forma e della composizione », la base di lancio per arrivare all'innalzamento di « strutture multiformi » non « intellettuali » cioè, piuttosto « strutture figurativo-sensoriali » cercate attraverso « ancora impensati » mezzi formali, al di là degli « effetti logico-informativi ». Se non potesse apparire arbitrario il riferimento a certe « mode » intellettuali di oggi, si potrebbe suggerire che Ejzenstejn aveva già chiaro (in tempi di « realismo socialista » in cui molti credevano onestamente che il **medium** trasmettesse il messaggio) che « il significato di un messaggio è il mutamento che esso determina nell'immagine », e che il senso di un'opera è il suo effetto, non il significato di partenza, le reazioni sensoriali o le for-

me di percezione nuove, l'intensificazione dei sensi o, meglio ancora, dell'intero campo dei sensi, compresi quelli ipotizzabili come creabili o creati, l'estensione del corpo dell'uomo. Non si dice del resto oggi (vedi, naturalmente, Marshall McLuhan) che « solo l'artista può essere in grado di fronteggiare impunemente la tecnologia, perché la sua esperienza lo rende in qualche modo consapevole dei mutamenti che intervengono nella percezione sensoriale »? Bene, Ejzenstejn lo sapeva, e voleva proprio manipolare le diverse percezioni sensoriali corrispondenti alle diverse arti in una sintesi che accrescesse il « campo » figurativo-sensorio del nuovo uomo classico della rivoluzione che voleva contribuire a creare...

Certo, allora, queste sue preoccupazioni per l'impasto della voce sonora e della visiva o, se si vuole, dell'immagine visiva e dell'immagine sonora (non nel modo in cui si era creduto, con l'avvento del parlato, di combinarne la coesistenza niente affatto pacifica) sembrarono il colmo del formalismo. « Nessuno — lo testimonia anche Marie Seton — durante la lavorazione del film passò un'ora a parlare con i lavoratori delle campagne, ad ascoltarli, a comprendere la loro vita, il loro lavoro ». Ma Ejzenstejn non creava un film per realizzare un'inchiesta sociologica, e la sua « strada maestra », se fosse riuscito a restituirla come l'aveva inventata agli spettatori sovietici, avrebbe dovuto essere il simbolo di un cammino non da percorrere ma da fabbricare sotto i piedi mentre si alzano, in una coralità tellurica di popolo che finalmente sentisse **— con tutti i suoi sensi più quelli poetici** — che cosa era e che cosa poteva essere la sua esistenza liberata: l'inizio di una nuova epoca, anzi l'inizio stesso della storia, i suoi primi anni, non da Cristo datati, non dal Cristo della religione ma dal nuovo cristo socialista, il piccolo Stepòk, se si vuole anche, l'Isacco socialista immolato dall'Abramo cristiano ecc. La strada apriva il film, infatti, col sentiero lungo il quale, all'alba, Stepòk e un alto contadino chiamato Barbanera (che poi sarà il capo del partito di Bezhin e il Sansone contadino nella chiesa-rifugio dei kulaki incendiari) portano il corpo della madre di Stepòk morta dopo aver dato alla luce un'altra figlia in seguito alle botte prese per tutta la vita dal marito, il contadino mistico e selvaggio che simboleggia la vecchia Russia, la **rus'** di Esenin, la grande madre primordiale e oscura («Perché tuo padre la batteva tanto?» domanda Barbanera a Stepòk). E sulla strada maestra gli incendiari vengono bloccati dall'arrivo delle schiere degli angeli meccanici, i trattori musicali del colcos... La strada era la parte più difficile del film, del resto, e proprio per questo Ejzenstejn la girò per prima, onde potesse poi costruire il resto del film attorno al **climax** drammatico già compiuto, la lunga giornata di festa e di martirio vissuta e morta da Stepòk...

La madre è stata sepolta. Nella taverna di Bezhin, fra un prete fanatico, un anarcoide, un esponente dei kulaki e un incendiario cittadino, il padre di Stepòk (Borís Zachava, direttore del Teatro Vachtangov) arruffato e selvaggio, l'enorme naso a becco sotto gli occhi vitrei e la corta barba arricciata, si confronta col figlio in una sequenza di una emozione fredda, intensa, sconvolgente. Il vecchione biblico guata il ragazzo che l'ha già tradito potenzialmente, che non gli appartiene più, e che lo guarda con distaccato amore-odio, con infantile saggezza e adulto sorriso. L'esile tenera nuca del ragazzo opposta alla marea dell'isterismo paterno, il volto immoto e concentrato della nonna in fisse immagini silenziose che preannunciano la violenza fisiognomica della grande vecchia avvelenatrice dell'**Ivan,** lo schiaffeggiamento circolare dei tre volti, l'isterica fisionomia del padre sconvolto, e che pensa al suo biblico dovere di uccidere il figlio traditore, l'odio silenzioso e raggrumato nelle rughe « scritte » della nonna, simbolo del passato (benedirà poi gli incendiari), la ferma dolcezza del ragazzo, le raffiche vocali dell'ordine — « resta! » — e del silenzio infantile fino alla semplice decisione — « non tornerò mai più a casa! » —, le immagini isolate e poi combinate a due, a tre, si combinano in un violento contrappunto di impulsi ottici e acustici calcolati a ondate, finchè la morte viva a due facce si installa sullo schermo: la paternità del passato mistico estraniato, la sua brutalità frustrata, è rinnegata, il figlio ha ucciso il padre come padre pur lasciandolo svivere come uomo perchè poi egli uccida il figlio e compia il sacrificio rituale richiesto per la nascita dell'era nuova; il figlio si allontana fuori della taverna, in un'altra dimensione, tutta solare. E già sappiamo: Abramo ha offerto il figlio al suo dio, e lo ucciderà, contrariamente al dettato biblico, perchè i figli siano liberi da tutta la morte del passato alienato al padre terrestre e al padre divino... Il rovesciamento è consapevole in Ejzenstejn che rovescia persino certe sue figurazioni, di altri film: i quattro incendiari catturati dai contadini sulla strada maestra saranno come i peones di **¡Que viva Mexico!,** inermi di fronte al loro destino storico, nello stesso atteggiamento campìti contro i cieli di passaggio, ma nel film messicano dalla parte del futuro e nel **Prato di Bezhin** dalla parte del passato, con la stessa elementare innocenza ma con segno contrario.

Poi i kulaki incendiano i carburanti del colcos, tentano di dar fuoco al grano già mietuto. I contadini domano l'incendio. Ma una squadra di colombi resta chiusa in un colombaio alto sul deposito di benzina ed è Stepòk che si inerpica a liberarne il bianco sciame simbolico, a presentarsi come predestinato, a far miracoli laici. Gli incendiari si rifugiano in chiesa, e i contadini la invadono. (Chi ha visto la prima sequenza di **Entusiasmo** di Dziga Vertov, — riutilizzata anche da Makavejev nel suo **Una questione di cuore** — ricorderà i contadini che asportano da una chiesa icone e paramenti sacri in una specie di stra-

na processione religiosa antireligiosa, una festa atea che sa di culto e di paganesimo e non è nè l'uno nè l'altro: qualcosa di nuovo nel sentimento popolare del suo rapporto con la propria alienazione). E' questa la scena che Ejzenstejn considerava come centro ideale del film, e non certo per una specie di strano accanimento antireligioso nel senso più volgare e meccanico in cui l'interpretarono quegli stessi dirigenti sovietici che si preoccuparono per la sequenza contraddicente la nuova linea di conciliazione con le autorità e le masse religiose dell'Unione, ma per una necessità poetica primordiale, quella di fondare nella leggenda socialista di Stepòk una nuova immaginazione antibiblica, una contestazione esatta e totale del mitologema religioso. Troppo grandiosa concezione, forse. Quasi folle ambizione. Certo Sciumjatskij dal suo punto di vista cieco e ottuso aveva persino una sua ragione-irragione quando rimproverava Ejzenstejn di aver « mostrato il mondo dei nostri nemici non come nemici del popolo, nemici del socialismo, ma come esseri presi in prestito a una mitologia religiosa, astratta, allontanata dalle nozioni della nostra epoca ». Ma — e bisognava e forse bisognerà ripeterlo fino alla nausea — Ejzenstejn non faceva della sociologia o della politica in senso rigidamente ideologico; seguiva le proprie visioni — da grande visionario della storia, appunto — e vedeva « il processo di creazione del villaggio collettivizzato come una passione di distruzione », sì, per usare le parole dell'articolo scritto da Sciumjatskij sulla « Pravda », ma di una distruzione che era nello stesso tempo costruzione di un'altra dimensione dell'esistere, una « lotta cosmica » in cui « il carattere elementare delle forze rivoluzionarie » appariva come il carattere più gioioso e « coltivato », civile e fine, la fondazione di una nuova civiltà dei sentimenti alla radice delle stesse sensazioni dell'esistenza espansa in virtù della liberazione rivoluzionaria. Una immensa « metafora di elementi scatenati », sì, ma non bestiali — la brutalità è quella dei padri oscuri e minerali, venuti dalla notte biblica — bensì gioiosi, quasi raffinati, carichi di storia e di cultura finalmente rovesciata. La trasformazione della chiesa in club colcosiano non è certo quel « baccanale di distruzione » che vi vedeva Sciumjatskij, e i contadini non vi si comportano certo come « vandali »; piuttosto, in quella festa antireligiosa e non pagana ma di inedito sapore, i contadini si comportano come nuovi officianti che rovesciano simboli e significati, come apostoli conseguenti di un nuovo Gesù nel tempio. Ma sì, questa volta persino il tardivo Jurenev capisce: « alla vecchia cultura religiosa, al pathos mistico, si sostituisce il nuovo pathos di ispirazione socialista », secondo le intenzioni d Ejzenstejn troppo tardivamente comprese. Purtroppo abbiamo solo le immagini fisse delle donne e dei bambini che smontano l'iconostasi, che inseriscono i loro volti nuovi e freschi, i volti della nostra contemporaneità futurante, nelle icone d'oro brunito al posto delle immagini bizantine, e ricreano figurazioni nuove di bellezze primitive, visioni in cui il senso delle vecchie ossessioni si distrugge e si restituisce immediatamente come se finalmente la maschera cadesse e la rivelazione avvenisse, l'epifania tanto attesa di una autentica **religione** (in questo senso: che **religat omnes**). E qui Ejzenstejn, solamente provocando la realtà, predisposta come insieme di materiali oracolari, al responso, ottiene inedite composizioni, brucia la memoria, estrae dalle sue ceneri ricordi ancestrali di pietà, di crocifissioni, di sacrifici umani, di rituali gioiosi (baccanale? e perché poi no? Se si dimenticassero i significati falsi impressi a fuoco ideologico su certe parole, perché non potremmo pensare, per immagini almeno, a certi baccanali della fantasia e della realtà, in un futuro disalienato, liberato da tabù e paure, celebrante l'umanizzazione della natura, la naturalizzazione totale dell'uomo?). Sansone appare, naturalmente, e ha la barba nera del gigante che guida il popolo contadino, ed è la realtà narrata che si trasforma in vecchia figurazione mitologica rovesciata e interpretata secondo la nuova volontà mitopoietica popolare, e insieme l'antico archetipo che si svela; non ha più nessuna importanza il sapere se veramente la chiesa degli incendiari è crollata o se la sua caduta è soltanto la figurazione mentale, il nuovo mitologema socialista: il miracolo della poesia è compiuto... (Ma la lavorazione si interruppe bruscamente quando Ejzenstejn, frugando tra vecchi paramenti di chiesa si prese il vaiolo. « Un germe, in agguato su una icona o su uno stendardo — racconta scherzosamente Leyda — scelse l'ateo Ejzenstejn per iniettargli l'unico caso di vaiolo verificatosi a Mosca negli ultimi due anni ». Cominciava la quarantena di tre settimane. E di trentanni...)

Cominciato il 5 maggio del 1935, interrotto il 20 ottobre dello stesso anno, il film venne ripreso, dopo la valanga di critiche e le lunghe estenuanti discussioni, i faticosi compromessi e gli impegni di revisione e correzione, a metà dicembre con il piano di lavorazione che contemplava la fine delle riprese nel maggio del '36. Ejzenstejn si impegnò a rimaneggiare la sceneggiatura. Riscrisse alcune parti del trattamento, con la collaborazione di Babel' (il quale nell'ottobre del 1936 scriveva alla famiglia: « sono molto soddisfatto del lavoro compiuto con Ejzenstejn »), ma rifiutò ogni consulenza cinematografica, compresa quella di Dovzhenko che, essendo di origine contadina (non avendo capito, neppure lui, che il problema creativo di Ejzenstejn non era affatto quello della verosimiglianza sociologica), gli aveva offerto la propria collaborazione.

Ejzenstejn fece quanto poteva: compresse il conflitto padre-figlio in un solo episodio del più vasto quadro della lotta di classe e della collettivizzazione delle campagne. I personaggi acquistarono maggior rilievo sullo sfondo del personaggio fondamentale che per Ejzenstejn era sempre la folla; la sequenza

più impressiva non fu più quella dell'invasione della chiesa ma quella dell'incendio del grano, ecc. Però neppure la seconda variante poteva ormai soddisfare « i censori che sottoposero Ejzenstejn a una meschina tutela, intromettendosi nelle riprese, nella stesura delle varianti della sceneggiatura, nel montaggio », come scrive oggi Jurenev ma con cattiva coscienza perché sembra sottintendere che attualmente nessun censore ardisca più fare lo stesso. Mentre, purtroppo, coloro che « non capivano l'aspirazione di Ejzenstejn a creare una grande tragedia, a dare un'interpretazione filosofica della lotta di classe, ed esigevano da lui un manifesto propagandistico, che rappresentasse gli schemi dei kulaki-cattivi e gli schemi delle nuove campagne », esistono ancora, a volte fisicamente gli stessi. Forse oggi non si arriva più all'eccesso di trentanni fa, quando « si suggerì » al regista di far raccontare da Stepòk, attorno al fuoco, in mezzo ai compagni estasiati (come Turgenev aveva visto i suoi piccoli cavallanti delle praterie di Bezhin narrantisi storie d'incubo e di fantasmi), la biografia di Stalin. Era troppo anche per l'Ejzenstejn che pure avrebbe tentato una malinconica autocritica per il **Prato di Bezhin**, e infatti rifiutò. Ma quanti altri suggerimenti sono stati dati oggi a Tarkovskij, per esempio, affinché modifichi il suo « formalismo »?...

La lavorazione del film era stata complicata: dopo riprese e pause, dovute anche alle febbri intermittenti di Ejzenstejn (nell'ottobre del 1936 fu ricoverato in una casa di cura a Kislovodsk, e solo in dicembre riuscì a ricominciare il lavoro), si era arrivati quasi alla fine. Ejzenstejn aveva girato quasi cinque ore di pellicola, ed era terrorizzato all'idea di dover tagliare tanta parte del materiale. Babel' era caduto vittima dell'ostracismo politico, e Sergej Michajlovic nutriva brutti presentimenti, si sentiva depresso. Nel gennaio del 1937 si ammalò ancora. Gli mancavano ancora tre o quattro settimane di riprese e poi sarebbe passato al montaggio. Ma il 17 marzo la Direzione Centrale della Cinematografia sovietica fermò la produzione che era costata già due milioni di rubli. Sciumjatskij ne dava notizia nel suo famoso articolo su « Gli errori del "Prato di Bezhin" »...

Gli incendiari restavano sulla strada maestra, dopo la fuga e la cattura, sotto l'ascia levata di Barbanera bloccata da una battuta scherzosa di Stepòk (« lascia stare, piccolo padre. Sono gli ultimi. Sarebbe meglio metterli in un museo »), che compie un altro miracolo laico, perché suo dev'essere il sangue che scorrerà. In una notte serena e dolce, in cui gli amanti si abbracciano sotto i fuochi, Stepòk fa la guardia alle messi, su una torre alta su palafitte, mentre i ragazzi custodiscono i cavalli. Ma, uccisa una scorta e fuggito con gli altri quattro incendiari, il fosco padre (« sembra un Pan saltato fuori dai quadri del simbolista Vrubel' » — si lamentò Sciumjatskij) piomba sul campo e spara alla sentinella bambina. E' l'assurdo omicidio biblico. E allora Stepòk, come in sogno, viene incontro al padre fluttuando, nuotando e danzando sul prato di Bezhin, gli strappa l'arma, il legno inutile della sua croce, e avanza verso l'alba e gli spettatori con le braccia aperte come Ejzenstejn gli aveva insegnato spalancandogli le braccia nelle fotografie di scena all'inizio del fotofilm. Poi la lunga morte di Stepòk che ogni mattina all'alba si stendeva per pochi minuti nell'umidiccia nebbia crepuscolare uccidendo e resuscitando la luce, notte e giorno indecisi sulla sua testa d'oro, gli alberi a braccia tese da un orizzonte all'altro, il funerale del figlio che chiude la storia iniziata con il funerale della madre, il corpicino glorioso fra le braccia del patriarca del futuro, il gigante dalla barba buia che ha appena scrollato le colonne del vecchio mito e trasporta l'Isacco, il Cristo socialista (vi prego: ricordatevi qui del Cristo rivoluzionario e non cristiano di Aleksàndr Blok), il pioniere fanciullo, attraverso la felicità dei campi di grano salvati (e raccontava Leyda che, allora, dopo ogni ripresa, « i veri ragazzi di sentinella alle messi sbucavano fuori a puntellare con cura ogni stelo di grano piegato »)...

Ma a Sciumjatskij non era piaciuta, questa dolente apoteosi: « Ejzenstejn è arrivato persino a figurarsi il capo della sezione politica del partito come un uomo dal volto impassibile, dalla barba enorme, dai tratti del giusto biblico. E, di più, il giovane pioniere Stepka, l'eroe centrale, è stato mostrato in toni pallidi e luminosi, con **un viso di santo adolescente marcato dal suo destino.** In certe inquadrature, la sorgente di luce era disposta in modo che questo bambino biondo, in camicia bianca, apparisse come circondato da un'aureola bianca. Naturalmente, questo lavoro è stato respinto... ».
Naturalmente.

Neppure il diverso rilievo dato da Ejzenstejn all'incendio nei confronti dell'invasione della chiesa aveva soddisfatto Sciumjatskij. « Nella prima versione c'era il baccanale della distruzione della chiesa; nella seconda l'episodio dell'incendio dei granai è stato girato come un baccanale del fuoco... ». Eppure Ejzenstejn, al posto dei contadini visti come forze elementari della natura liberate, aveva messo gli elementi scatenati della natura propriamente detta. « Ma questa pittura dell'elemento scatenato è stata trasformata dal regista in un fine per se stesso. L'incendio fa strage. I colcosiani corrono in tutti i sensi e senza ragione nella fumea... La concezione del film è ancora basata non su fenomeni della lotta di classe, ma sulla lotta di forze elementari della natura, sulla lotta del bene e del male. Il regista descrive l'odio bestiale e insensato degli uni e la santità degli altri. Procedimenti come questi non fanno che discreditare il film. Non si possono aver dubbi su questo: la realizzazione del

Prato di Bezhin non ha interessato Ejzenstejn che come un pretesto per esercizi di forma...» (3).
Niente da fare. Quarantena di trentanni, e il silenzio doloroso e urlante del **fotofilm** a frammenti. Per gli Sciumjatskij di tutti i tempi, la poesia incomprensibile sarà sempre ridotta a « saggezza scolastica » e a « rifiuto di studiare la vita per conoscerla ». Obiettivo 28? Obiettivo 25? Perché dunque? Vivi tra i contadini, ama, impara, studia il marx-lenin-stalinismo. (E Ejzenstejn che voleva filmare **Il capitale**!!!). Come se non potesse farsi rivoluzione l'uso di questa o di quella lente. Ventotto o centocinquanta? Domandavano a Ejzenstejn perché avesse filmato tutte le sequenze dei ragazzi, che continuano a vigilare sulle loro rozze torri di guardia quando passa il piccolo martire portato a spalla dai fortebracci colcosiani, con un obiettivo ventotto. Necessario per quelle spoglie composizioni severe? Ejzenstejn rispondeva che sì, che le lenti si devono adoperare come gli strumenti musicali in un'orchestrazione, perché diverse lenti producono tensioni emotive diverse, e le lenti piatte come la centocinquanta producono poca tensione, poca emozione, mentre quelle meno corrette, come la ventotto e la venticinque che danno un'immagine larga e nettamente arrotondata, producono un vero senso di tensione nello spettatore. Per questo, in quella sequenza, prossima al finale del film, Ejzenstejn aveva creato una composizione estremamente tensiva — **silhouettes** di sentinelle sulle torri lontane, sullo sfondo e in alto, e in basso in primo piano altre **silhouettes** — accompagnata dalla massima tensione-profondità fornita dalla lente. Volendo provocare come « una espansione del cuore calcolata e graduale », Ejzenstejn opponeva insomma profondità compositiva e visiva di queste inquadrature contro le sequenze precedenti e seguenti piatte come composizione e come ripresa fotografica, così da sciabolare la sensitività otticofigurativa dello spettatore e produrgli un moto di sistole e diastole emotiva. In altre parole, una specie di ossimoro cinematografico: latte buio, nero splendore, lontananza vicina, vicinanza lontana ecc., utilizzando in ultima analisi le leggi fondamentali del formarsi del pensiero sensoriale che per Ejzenstejn era ovviamente alla base della produzione artistica. I morfologisti, o formalisti, tipo Sklovskij o Tynjanov, l'avrebbero chiamato uso cosciente dell'**artificio**, interrogazione calcolata del mezzo, niente affatto « realistica » ma proprio per questo più reale della realtà.
Un artificio dello stesso genere era utilizzato nella sequenza della «strada maestra »: quando il corteo dei contadini riconosce i quattro incendiari catturati, dapprima li accoglie con fischi e grida, ma poi la colonna sonora si trasforma, da realistica registrazione di quei segni orali d'indignazione in crescendo di suoni miscelati con inserti di ululati di sirene, di navi, di macchine, fino a estremi di astrazione che dovevano trascinare anche l'immagine e farle assumere le dimensioni di un giudizio cosmico. Per realizzare questi effetti, a un certo punto Ejzenstejn fece condurre i quattro incendiari all'aeroporto di Charkov. Leyda si sorprese: credeva che dovessero servirsi degli aerei solo per volare sul corteo dei trattori. Ma Ejzenstejn gli mostrò allora una annotazione della sceneggiatura: « i quattro sotto la spinta di un forte vento », « i quattro come in balia dell'uragano ». Gli aerei, le eliche, dovevano servire a produrre l'uragano e a far oscillare i quattro nel vortice dei motori: la **voce immagine** campita sulla **voce sfondo** e sulla **voce sonoro generale** su cui i fischi e il rombo dei motori avrebbero innestato la loro speciale **voce parlato**... Il doppio suono sulla doppia immagine, insomma... Ma chi ha capito, ancora oggi, la lezione di Ejzenstejn sul suono-come-immagine e non come sonoro realistico riproducente l'immagine ovvia e risentita della realtà inenarrante? E allo stesso modo: chi ha capito finora, nella lezione di Ejzenstejn, la significabilità totale della fisicità degli attori, la fraseggiatura corporale che ingloba anche i movimenti facciali, la cosidetta recitazione fisiognomica in un tutto attuante? (E., con i buoni attori, prima di girare discorreva soltanto della scena, spiegandone le implicazioni emotive, non mostrava neppure una volta come deve recitare un viso: la recitazione doveva essere totale). Forse soltanto le scuole più recenti del teatro, quello grotowskiano, per esempio?
Purtroppo, dobbiamo immaginarci tutto ciò, assistendo al montaggio (che non possiamo neppure dire ejzenstejniano) delle foto fisse: per questo così minuziosamente riportiamo qui tutti gli elementi di soccorso informativo per l'im-

3) *A questo punto devo annotare la sorpresa con cui, a una nuova visione del fotofilm, mi sono accorto che la stessa ricostruzione-montaggio operata da Jutkevic e Klejman con i materiali rimasti delle due versioni ejzenstejniane è frettolosa e incoerente. Dopo l'incendio che, nella prima versione, aveva un rilievo minore che nella seconda, i controrivoluzionari venivano arrestati dai colcosiani. Ma poi, nella sequenza della trasformazione della chiesa in club, li ritroviamo occhieggianti fra le icone, in modo narrativamente ingiustificabile. L'ipotesi è questa: il diverso peso dato alle due sequenze nelle due versioni ha prodotto incongruenze che presumibilmente sarebbero state sanate in sede di montaggio da E. Molto probabilmente, i controrivoluzionari che, nella concezione originaria, partecipavano alla festa sconsacrante e riconsacrante nella chiesa, si sarebbero trasformati in incendiari solo in seguito. Avendo forse voluto motivare la distruzione della chiesa con l'incendio, i ricostruttori sono incorsi, inavvertitamente, nella incongruenza narrativa che si è detto. Forse non era possibile ormai fare altrimenti, ma sarebbe almeno stato necessario sottolineare queste contraddizioni invece di fingere una linearità di sviluppo ormai impossibile.*

maginazione. E a questi ausilii non possono mancare neppure le informazioni sul triste episodio dell'autocritica cui Ejzenstejn fu costretto dopo tre giorni di discussioni, il 22 marzo 1937. Forse, possiamo oggi leggere in uno spirito e in una chiave nuovi la testimonianza dei giornali ricucita da Marie Seton. E' vero che Ejzenstejn, « profondamente onesto, retto e innamorato del cinema sovietico, tentò sinceramente di capire i propri errori, di chiarire le contraddizioni del suo metodo », ha scritto ancora ieri Rostislav Jurenev evidentemente tuttora convinto che Ejzenstejn avesse commesso « errori ». In realtà, Ejzenstejn si sforzò di rispondere all'interrogativo che era stato costretto a porsi: sono io stato effettivamente « insensibile al gigantesco fenomeno sociale che si svolge attorno a me »? Prima ancora di finire il film aveva scritto alla Seton, da una parte, che « quei pochi che avevano visto il materiale finora girato erano rimasti molto colpiti e avevano parlato di **un linguaggio poetico nuovo** », e dall'altra confessava che, proprio leggendo la lettera di lei, aveva avuto « la percezione di quanto egli vivesse fuori del mondo », e ignorasse tutto ciò che si diceva, scriveva e pensava al di là dei suoi confini. « Ritengo che le arti e le scienze si sviluppino. Potresti tenermi al corrente? », domandava, forse senza neppure rendersi conto del fatto che proprio lui era uno dei pochi uomini di cinema sovietici che facesse di tutto per non isolarsi in un dogmatizzato provinciale isolazionismo di nuovo tipo. Ma leggiamo la « autocritica » orale di Ejzenstejn. Secondo il « Moscow Daily News », Sergej Michajlovic, « pur non cedendo sulle sue teorie artistiche ammise la fondatezza di molte accuse che gli erano state mosse ». Secondo i resoconti della stampa moscovita, anzi, « ammise di essere stato dominato dall'intellettuale e donchisciottesca illusione che un'opera rivoluzionaria potesse essere compiuta nell'ambito della propria individualità, senza alcun rapporto con la collettività e **sfidando le tendenze del momento** ». Ebbene, oggi, anche soltanto dopo la presa visione del fotofilm, potremmo dire a Sergej Michajlovic Ejzenstejn che, superando le false convinzioni e le pedisseque nozioni di realtà collettiva e di ambito individuale, « un'opera rivoluzionaria — il suo **Prato di Bezhin** — ha potuto essere compiuta nell'ambito della individualità » di un poeta delle immagini. Perché questa, se è tale, non è mai avulsa dall'ambito della collettività avendo proprie antenne e propri strumenti di conoscenza e di comunicazione con la propria contemporaneità e con la storia. Ma forse, leggendo in chiave ironica la dichiarazione scritta con cui Ejzenstejn chiuse il caso e che è stata pubblicata in « Letteratura Internazionale » n. 8 del 1937 e poi nell'opuscolo **Sul film "Il prato di Bezhin"** di Ejzenstejn apparso a Mosca nello stesso anno, troveremo che, se Sergej Michajlovic era convinto, o era stato convinto, della sua opera, ben altro suono da quello allora recepito avevano frasi come questa: « La mia illusione è stata quella che Lenin continuamente deprecava e che **Stalin non cessa di mettere in luce**: l'illusione che un uomo possa compiere un'opera autenticamente rivoluzionaria per conto proprio ». Così quando parla del fatto che egli non è « mai andato oltre lo spirito rivoluzionario elementare », dei suoi « immaturi impulsi rivoluzionari », della « prospettiva innaturale in cui il padre che giustizia il figlio è più vicino al mito del sacrificio di Isacco che non alla materia drammatica viva, alla lotta per l'affermazione dell'agricoltura collettivistica, che **interessa il nostro pubblico** », della « situazione drammatica risolta su un piano psicologico astratto che non ha nulla a che vedere con un'analisi realistica della realtà contemporanea », ecc., Ejzenstejn sembra a noi celarsi dietro la riserva mentale cui era stato condannato, che cioè, sì, quello che gli rimproveravano egli aveva voluto fare, soltanto che il donchisciottismo cinematografico non poteva adattarsi a quell'**interesse del nostro pubblico**. « C'è una ipertrofia degli elementi della messa in scena, e tutto è esasperato, forzato: c'è una caverna dove dovrebbe esservi una capanna, le luci sono deformanti, l'inquadratura è innaturale. Elementi decorativi, effetti scenografici, giochi di luci: la scena invece dell'attore. E quanto agli attori, essi sono ridotti a facce, e non sono neanche facce bensì maschere, sono tipi esasperati che non hanno nulla in comune con i volti umani, sono figure statiche, dal gesto stilizzato... ». Rileggete attentamente queste frasi « autocritiche », ma precedute da un segno contrario, da un avvertimento che potrebbe suonare così: « i critici furono unanimi nel rilevare i pregi eccezionali del film di Ejzenstejn. C'è una ipertrofia, ecc. ». Tutto fila allora in una superiore ironia descrittiva degli **artifici** coscientemente eletti dal regista per creare il suo « poema cinematografico ». Ma continuiamo: « Una generalizzazione insensata, avulsa dalla realtà in genere e dai tratti particolari della realtà stessa, ha portato l'intera composizione cinematografica **nell'unica direzione possibile**: in un piano di figurazioni mitologiche, stilizzate. Un conflitto tragico, sanguigno, complesso, è stato ridotto a un contrasto melodrammatico in bianco e nero: la realtà della lotta di classe è diventata un duello metafisico tra il bene e il male ». Interpretazione forzata, la mia? E allora, ancora: « Sento vivamente, profondissimamente, il bisogno di correggere i miei punti di vista errati, di diventare un altro uomo: **sento il bisogno di essere un perfetto bolscevico, come Stalin al Comitato Centrale...** ». E ancora e ancora: « I soggetti dei miei film futuri non potranno che essere **epici** nello spirito, **militanti** nel fatto narrato, **popolari** nello stile... Il Partito, la Direzione della Cinematografia, il collettivo dei lavoratori del cinema, mi aiuteranno a creare film **nuovi, realistici, utili**.. »

(Marie Seton: « E con questo egli aveva scardinato le fondamenta di tutta la

sua vita di uomo, le fondamenta della sua condizione spirituale, e dei suoi rapporti con gli altri uomini, con la società. Pur essendo nella sua piena maturità, era come se egli fosse tornato all'adolescenza »).

Una prova ancora? Due anni prima di morire, nel 1946, Ejzenstejn dettò a Brooks Atkinson brevi note che ribadivano in maniera inequivocabile le sue idee, interamente contraddicenti quelle che furono credute sue e risultanti dalla triste autocritica.

« **Ogni arte** tenta di rompere le proprie limitazioni: e così facendo **diventa anti-realista**. La distruzione del proprio mezzo di espressione non è gratuita. Il dinamismo esasperato distrugge la pittura: se la scultura divenisse dinamica sarebbe una follia. Ma il cinema è l'unico mezzo di espressione artistica che consenta una sintesi delle altre arti e un superamento di esse senza la perdita del carattere nè del senso della realtà... Voglio creare **un nuovo linguaggio, un nuovo modo di parlare con il film**. Voglio affermare che un'idea è più importante di un soggetto. Il nuovo spirito della vita costituisce un aspetto del problema: l'altro aspetto di esso è dato da **una nuova concezione delle forme di espressione**. Dove questi due lati coincidono, là si apre una prospettiva di cinema nuovo »...

Erano esattamente le idee che aveva espresso nel saggio e nel discorso in cui aveva condensato tutte le sue riflessioni di teorico-poetico del cinema prima di realizzare **Il prato di Bezhin**, che doveva esserne la prima applicazione: l'idea dell'artista, da sola, doveva determinare il processo creativo dell'opera. « Si capisce che l'idea dell'artista in se stessa non è affatto spontanea o autogenerata », rispondeva già allora a tutti i futuri Sciumjatskij, smettendo in anticipo così come poi avrebbe fatto in posticipo la sua stessa autocritica forzata. Da quando « **il punto di vista** si crea dentro di lui, esso determina tutta la struttura reale e materiale, l'intero mondo della sua creazione »...

Il punto di vista, dunque. L'immagine delle immagini da cui prende avvio il flusso delle strutture sensoriali, visuali prima di tutto. Ejzenstejn aveva idee chiarissime, e sembra quasi impossibile la incomprensione pratica, dimostrata dal cinema nei trentanni seguenti, delle lezioni contenute nella prima fresca e immediata presa di coscienza di rischi cui andava incontro il cinema con l'ipertrofia realistica derivante dal completamento dell'illusione-impressione di realtà fornita dal cinema con il sonoro utilizzato subito soltanto per meglio confezionare e sfruttare « la merce più facilmente fabbricabile e vendibile: il film parlato, quello nel quale cioè la registrazione della voce coincide nella maniera più esatta e realistica con i movimenti delle labbra; il pubblico potrà così godere l'illusione di ascoltare veramente un attore. A questo primo periodo di **cinema-attrazione** ne seguirà un secondo del tutto orripilante, il periodo che sorgerà a causa della decadenza industriale del precedente: si tenterà di creare una **produzione pseudo-letteraria con rinnovati tentativi di invasione teatrale**... Soltanto l'impiego contrappuntistico del suono rispetto all'immagine offre possibilità di nuove e più perfette forme di montaggio... ». Ma forse anche questa citazione rischia oggi di venire fraintesa ,anche perché la distruzione del **Prato di Bezhin** proprio non ci aiuta a dimostrare l'assunto di Ejzenstejn. Certo però, il tentativo di impiego contrappuntistico delle immagini sonore e di quelle visuali (la loro incoincidenza), la concezione della parola cinematografica come una parola diversa, nè conversazionale, nè comunicazionale, nè didascalica, nè letteraria nè teatrale nè poetica, ma parola-materiale, parola-visiva, parola-senso nuovo dell'immagine, questa esperienza teoricamente sostenuta da una « poetica » esatta, resta a illuminare le poche esperienze del cinema d'oggi che si muovono nel solco di Ejzenstejn e dei suoi poemi cinematografici. La parola, purtroppo, è al **fotofilm**. Ma facciamo uno sforzo dell'immaginazione, acuiamo i nostri «sensi cinematografici » che sono nuovi, creati proprio dal **medium** cinema, e vediamo ancora galoppare sul prato di Bezhin i cavalli poetici di Ivan Sergeevic Turgenev e di Sergej Michajlovic Ejzenstejn lontano dal « cafarnao esplicativo » odiato tanto dal poeta del cinema. Lontano dagli sguardi accecati di coloro che hanno ancora cinque sensi soltanto e non si sono messi gli occhi cinematografici. Ma sì, lontano dal « cafarnao esplicativo ». Anche da questo qui...

« Gli feci un cenno con la testa, e mi avviai lungo il fiume che vaporava. Non avevo camminato per neppure due varste quando intorno a me, sulla vasta prateria irrugiadita e innanzi, per le colline che rinverdivano dalla notte, da un folto bosco a un orizzonte e dietro le pareti del cielo, sui cespugli di luce e porpora, sul fiume che si vestiva di un pudico azzurro sotto la diradante nebbia, fluirono, dapprima vermigli, poi scarlatti, dorati torrenti di luce giovane e calda. Tutto si mosse, si svegliò, cantò, fece rumore, parlò... In tutti i dove si accesero in diamanti radiosi grosse gocce di rugiada; incontro a me, puri e limpidi, lavati anch'essi dalla freschezza dei mattini, giunsero suoni di campane, e d'improvviso mi passò accanto al galoppo, guidata dai ragazzi, la mandria riposata dei cavalli... » Ivan Sergeevic Turgenev (da *Il prato di Bezhin*)

BEZHIN LUG (*tr. lett.*: Il prato di Bezhin); *r.*: S.M. Ejzenstejn; *sceneggiatura originale*: Aleksandr Rzhescevskij, ispirata all'omonimo racconto di Ivan Turgenev e alla vita di Pavel Morozov; *revisioni*: S.M. Ejzenstejn e, in seguito, Isaac Babel'; *f.*: Eduard Tissé; *tecnici del suono*: Bogdankevic e Obolenskij; *m.*: (prevista) Gavril Popov, (attuale) dalle opere di Sergej Prokof'ev; *a. r.*: Pera Attasceva, Michail Gomorov; *ass. r.*: Jay Leyda, Maslov e altri due studenti dei corsi di E.; *aiuto-operatore*: Vladimir Nilsen; *int.*: Vitja Kartascëv (*Stepòk*), Boris Zachava (*il padre*), Elena Telesceva (*la presidentessa del colcos o, secondo altre fonti, la madre*), Maslov (*l'incendiario anarchico*), Garin (*il marito della presidentessa*), Nikolaj Ochlopkov (*in una particina comica*); *pr.*: Mosfilm; *inizio riprese*: 5 maggio 1935; *interruzione riprese*: 17 marzo 1937; *ricostruzione*: a cura di Sergej Jutkevic e Naum Klejman; *lettore*: Rostislav Jurenev; *mo.*: Klavdia Aleeva; *du.*: 30' circa (il vero e proprio fotofilm dura 25' circa).

Per le citazioni (a volte adattate e con neretto quasi sempre di G. T.) si rimanda il lettore a:

Marie Seton, *S.M. Eisenstein*, Fratelli Bocca Editori, 1954, in particolare capp. XI, XII (« Gli errori de 'Le praterie di Bezhin' », dov'è riportata anche l'autocritica di E., alle pagg. 390-396) e XV;

Jay Leyda, *Storia del cinema russo e sovietico*, ed. Il Saggiatore, 1964, vol. II, in particolare cap. XIV, « Testimone oculare (1934-1937) »;

Léon Moussinac, *Serge Eisenstein*, ed. Seghers, 1964 (fra i "documenti" si possono leggere alcuni passaggi dell'articolo di Boris Sciumjatskij, pagg. 175-178);

Rostislav Jurenev, *Un film troppo "bello" per gli stalinisti* (titolo redazionale), in « Avanti! » del 27 agosto 1967 (e si leggano le pagine scritte sul "Prato" solo due o tre anni fa dallo stesso Jurenev nel suo ipocrita libricino su Ejzenstejn pubblicato nelle edizioni dell' "Avant-Scène du cinéma").

Marcel Martin, *Le chef d'oeuvre crucifié*, in «Cinéma 67», n. 120, novembre 1967 (con una preziosa serie di fotogrammi accompagnati da didascalie che riassumono la trama del film; altri fotogrammi si trovano nel volume di M. Seton cit. e in « Cinema Nuovo » n. 186);

Giovanni Buttafava, *"Il prato di Bezhin", capolavoro di Eisenstein distrutto da Stalin*, in « Cinema Nuovo » n. 178 (dove sono riportati alcuni passi dalle lettere di Babel' relativi alla sua collaborazione al film di E.);

S.M. Ejzenstejn, *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, ed. Einaudi, 1964 (in particolare i saggi "La dialettica della forma cinematografica" e "La forma cinematografica: problemi nuovi");

Efim Dobine, *Prose et poésie au cinéma*, in « Recherches internationales à la lumière du marxisme", n. 38, luglio-agosto 1963.

FESTIVAL

L'infinito cinematografico: "La chinoise„

Allora diciamo: ogni « opera » non ci interessa come tale ma come « progetto d'opera » o « progetto di opere future »; di ogni opera non ci interessa tanto l'**essenza** d'arte (misteriosamente junghiana), quanto il « processo creativo » in atto: non tanto il messaggio, quanto gli elementi tecnici formali e generativi della poetica: non il definitivo ma il divenire: non il « capolavoro » ma il frammento: non la saturazione semantica del suo campo di significazione ma la dilazione o sospensione semantica del senso: il suo « dire » rimandando ad altro (altre opere, altri autori, altre discipline), assumendo e pescando altrove (fuori dal film) la pienezza improponibile (nel film) dei sensi.
Penso ai centotrentasette romanzi di Balzac: ai materiali carta, pagina, segno e spazio tipografico (ritmo anche visivo) di Mallarmé: a **Le model et le peintre** di Max Ernst, in cui il « peintre » è cavalletto, tela, pennelli, grembiale e caos del colore predipinto: al progress joyciano: alla metarealtà della pop-art: infine ai metafilm di Godard, ai suoi (tuttavia) film che parlano di film paradigmaticamente scelti fra i possibili, di film negati, elisi o abbandonati a chi ancora vuol fare, assurdamente, film. Penso a Godard: all'ambigua compresenza in un unico dei film possibili, alle sintesi incompiute, al sentimento del cinema, alla fuoriuscita dal **film** e all'acquisizione della dimensione concreta e metafisica del **cinema.**
Se Pasolini, semiologicamente e puntando sulle capacità « discorsive » del montaggio, può dire che il cinema è « analisi », continuum ininterrotto di avvenimenti, mentre il film è « sintesi », montaggio, continuum convenzionale formalizzato di tali avvenimenti; sul piano della sua personale poetica, egli motiva la dicotomia semiologica **cinema** e **film** con un filosofema (metaforico) secondo il quale il cinema è la vita, il film è la morte. Ovvero: un loro essere, analogicamente, vita e morte, nella misura in cui la morte, intervenendo sul flusso ininterrotto della vita, opera un rapido montaggio degli avvenimenti della vita di un individuo, attribuendogli quel senso che, sì, esisteva nella vita, ma diluito, diffuso, irriducibile ad una sintesi circoscritta e significativa.
Per Pasolini nei film dei giovani autori (forse in tutto il « nuovo cinema ») non si sente abbastanza il peso « operativo » dell'idea di morte. Essi, camusiani ed epicurei (« nulla è per noi la morte: in quanto ogni bene e male è nel senso, laddove la morte è privazione del senso »), invece, dice Pasolini, scelgono di agonizzare, o meglio di (illusoriamente) non morire.
Certo: possediamo ormai una metafisica del cinema. All'interno della quale si muove naturalmente lo stesso Godard, benchè, come la quasi totalità degli autori, sia interessato unicamente a discorsi di poetica ed accetti l'alternativa o l'opposizione poetica degli elementi **film** e **cinema**, mentre ne rifiuta l'accezione semiologica.

D'altro canto Godard tende a risolvere l'opposizione fra film e cinema attraverso il moto dominante, avvertibile nel suo « fare », verso il cinema esclusivamente. E se, concretamente, il suo cinema si rivela ancora attraverso alcune convenzioni estetico-economico-culturali del film (durata, circuito cinematografico, festival, ecc.) pure, metafisicamente-poeticamente, i suoi film hanno cessato di essere semplicemente tali almeno da **Une femme mariée**.
Quindi, per Godard, non vale tanto l'interscambio semiologico fra film e cinema che attraverso una poetica tendenzialmente infinita e infinitamente generativa, dal film va verso il cinema.
Semmai, in Godard, la « dicotomia » vita-morte si risolve nelle unità separate di **vita-senso** e **morte-non senso;** la prima delle quali viene assunta come elemento paradigmatico e discriminante nei confronti della cifra di realtà (vita) da introdurre nei frammenti generativi (i film) del suo cinema.
Allora, se in Pasolini il cinema si può assimilare alla vita e il film alla morte: in Godard c'è forse, ed è ancora una metafora che definisce una realtà, la pretensione metafisica all'immortalità, all'infinito metafisico dell'arte, alla continuità ininterrotta delle possibilità dei sensi della vita nel cinema.
Ma ho il sospetto che entrambe le metafore servano, sia a Pasolini che a Godard, ad affievolire l'orrore del finito, del punto e FINE, dello stop della morte.
Mi pare che Godard abbia trovato, forse, nel cinema, quello che Borges ha trovato nella letteratura; cioè il « cattivo infinito » di cui lo sospetta Blanchot.
Ed è per questo, forse, che mentre in Pasolini i film per essere compresi rimandano alla realtà stessa e alle modalità estetiche della sua poetica; in Godard i film rimandano, soprattutto, allo statuto poetico-stilistico (tendenzialmente infinito) del cinema.
All'interno della struttura epistemologica del film, la realtà è, in Pasolini, la realtà stessa; in Godard, è immediatamente e ambiguamente metafora della realtà; e ancora, infinitamente più in Godard che in Pasolini, si può notare come la struttura del film racchiuda, epistemologicamente, una metafora del cinema (passato, in divenire, futuro).
Ed è per questo, forse, che mentre i film di Pasolini si risolvono quasi totalmente all'interno di una esplicitazione e rappresentazione stilistica (non nel senso sclerotizzato e borghese beninteso, ma nel senso invece di essere noi comunque **destinati irrevocabilmente alla scrittura**), che tende a chiudersi in un « senso stretto » abbastanza univoco; nei film di Godard è racchiusa, invece e sempre, la molla del discorso critico sulle strutture del film precedente, dell'attuale e dei futuri ipotizzati. In ogni film di Godard coesistono cioè un discorso immaginativo-rappresentativo e un discorso critico (metalinguistico) sul cinema: per Godard il cinema non è più semplicemente tale, ma è il **cinema del cinema,** come per Joyce il pensiero era il pensiero dei pensiero.
A questo punto faccio due nomi: Rauschenberg e Brecht; non tanto per pretestuale sinteticità, quanto per allusione culturale e tendenzialità poetica.

RAUSCHENBERG

Infine ogni autore crede alla « verità » dell'arte, all'infinito mentale dell'arte, anzichè alla finitezza percepibile della realtà; crede alla realtà trascesa nell'opera, anzichè alla realtà ininterrotta e incoercibile che i sensi registrano.
Essi credono però ad un illusorio infinito (o vogliono credere di illudersi), poichè ogni opera è irrimediabilmente « l'insieme affannoso dei possibili mentali e degli improbabili espressivi: principio e fine dell'arte: linguaggio: ordine consecutivo d'ogni simultaneità del pensiero ».
Ciò nonostante, e proprio perchè coscienti del carattere circolare e labirintico del loro «fare», essi inseguono una nuova dimensione spaziale: lo spazio poetico intoccato, vergine, irripetuto, inarrivato-inarrivabile; essi sognano (e conoscono spiritualisticamente) la realtà, ovvero lo spazio e il tempo continuo della realtà: essi agognano la realtà ma, sognandola, fuoriescono dalla sua fisicità, scoprendone la metafisicità. E il sogno dissolve i caratteri e le dimensioni stesse dei termini materiali del loro fare.
E' vero: come dice Borges, «l'idea dell'infinito corrompe le altre». Spesso quindi non è la tecnica che dissolve e rigenera la tecnica, come qualcuno potrebbe pensare riferendosi alle poetiche dell'« arte per l'arte », ma è questa pretensione metafisica all'infinito dell'arte, a questo archetipo totale, a questa metafora riassuntiva che s'accosta e precisa definitivamente la realtà ininterrotta (non diceva Vittorini che la forza della metafora è una forza di precisazione?), che travolge la materialità stessa (convenzionalizzata, formalizzata, mercificata) dell'oggetto artistico, dei suoi processi generativi, della sua sostanza fisica, del suo valore funzionale (linguistico), della sua destinazione morale.
Non si dà più **quadro** ma **pittura,** non più **romanzo** o **poesia** ma **letteratura,** non più **film** ma **cinema,** non più **sinfonia, concerto** o **canzone** ma **musica**. Anche se poi la convenzionalità delle dimensioni quadro, film, romanzo, ecc. è pur sempre il veicolo materiale della comunicazione estetica e del consumo.
Concretando: penso agli ultimi lavori, **Revolver I** e **II**, di Rauschenberg, esposti a Venezia (Palazzo Grassi) insieme ad alcuni suoi altri in cui è ancora riconoscibile la dimensione **quadro**.
Sebbene il parallelo fra Rauschenberg e Godard sia già stato proposto in un recente passato da Argan, mi è chiaro adesso, considerando i **Revolver,** come

l'idea di spazio che secondo Argan assimila la pittura di Rauschenberg e il cinema di Godard, sia ancora radicata entro le dimensioni convenzionali **quadro** e **film** (lo spazio cioè come costante dimensione materiale: abitabile, percorribile, fatto dall'uomo per l'uomo fisico. Tema poi del convegno di Verrucchio, intitolato appunto « Lo spazio nel cinema »).
Consideriamo, da un lato, i film di Godard: dal « monofonico » **A bout de souffle** al « polifonico » **Le mépris**, contrapposti dialetticamente a **Une femme mariée, Masculin féminin, Made in U.S.A., La chinoise, L'amour en l'an 2000, Camera eye**, ecc.; e, dall'altro, la produzione diciamo così « tradizionale » (ma già contaminata dal cinema o dall'idea del cinema, come ci è rivelato dall'emergere di dati figurativi e informativi dalla stesura del bianco che fa da elemento di insignificanza e di separazione, ma infine anche da elemento provvisto di senso poetico all'interno del sistema funzionale del quadro) e i **Revolver** di Rauschenberg.
Indipendentemente da ogni eventuale reciproca influenza (essi respirano naturalmente la problematica formale delle poetiche dell'arte moderna), indipendentemente della tendenza generale a totalizzare la propria espressione, contaminandola e sovrapponendola ad altre tecnicamente diverse, si vedrà come nella pittura attuale di Rauschenberg la dimensione **quadro** sia ormai una remora del passato, borghese, e come il suo essere separatamente **quadro** e **pittura** fosse solo il punto di passaggio verso l'attuale **pittura-pittura**, che è tale non solo perchè si sono dissolte le dimensioni convenzionali del **quadro** (fisiche e tecniche), ma anche perché l'**oggetto prodotto** tende ad acquisire e racchiudere quell'entità infinita (metafisica) di cui parlavo prima, e che, pur essendo **idea** inconcreta, resta immanentemente legata all'oggetto (i **Revolver** consistono in una serie di dischi verticali di materiale plastico trasparente, sui quali sono impresse immagini eterogenee, alcune delle quali però ripetute più volte; ruotanti a comando in senso orario e antiorario, generanti e dissolventi una serie di realtà relativamente causali, intenzionalmente e idealmente infinita, ma praticamente e combinatoriamente finita);
e come nel cinema di Godard il progress cinematografico rispetti un'idea simile (poeticamente), anche se nel suo caso i non-film sono ancora convenzionalmente film e il materiale tecnico è pellicola filmata a 24 fotogrammi al secondo.
In Godard la dialettica dell'opposizione tra film e cinema, tende a risolversi nell'unica dimensione (metafisica) del cinema, attraverso una complessa operazione tecnico-estetica che non riguarda tanto il materiale pellicola, quanto la scelta e metaforizzazione della realtà, lo statuto retorico e stilistico del cinema, gli strumenti tecnici stessi (ora che ha fatto un film sulla macchina da presa — **Camera eye** —, a quando un film sugli obiettivi: magari sulle possibilità di acquisire nuovo spazio fisico ed emotivo con lo zoom — da ricordare l'uso splendido fattone in **Pierrot le fou** —, oppure sulla funzionalizzazione semantica operata dai movimenti di carrello?).
E allora il cinema è la realtà irriconoscibile come tale, mentalizzata, isolata da un **prima** e un **dopo** reale ma inserita fra un **prima** e un **dopo** quali termini verificati e da verificarsi di una poetica tendenzialmente infinita, il montaggio negato nei suoi valori di realizzazione discorsiva convenzionale (Bernardo Bertolucci sostiene, mi pare giustamente, che il naturalismo del cinema risiede nell'uso narrativamente convenzionalizzato del montaggio), gli spazi bianchi che aprono il film e ne estraggono il frammento che circondano rimandando il compimento del senso allo spettatore, ai film passati, ai film futuri (**Made in U.S.A., La Chinoise**), l'immagine che svanisce in un fotogramma che diventa pura allusione o sogno (**L'amour en l'an 2000**), la camera che come una mitraglia mira e vendica uccidendo gli uccisori con l'evidenza della realtà (**Camera eye**) o che vive e genera cinema cioè vita, meglio metafore evidenti della vita.

BRECHT

Non a caso è il nome di Brecht a salvarsi (salvato da Godard) dalla riculturazione che i personaggi de **La chinoise** vanno compiendo mentre discutono dell'arte e dei rapporti fra arte e rivoluzione. Non solo perchè Godard, come Brecht è legato esteticamente-moralmente a quel **parti des choses** (« bisogna mostrare come sono le cose veramente, non come sono le cose vere »), ma perchè soprattutto, sono la poetica (anche) brechtiana della « sospensione del senso » (che organizza strutture rappresentative atte a porre quesiti e sospendere i messaggi) e il principio di «straniamento», che lo attraggono; al punto che il suo «essere brechtiano» è la vita (poetica) di non alienarsi nel mondo concluso e reificato del film.
Se teniamo presente che un film è sempre una **struttura di strutture**, e che la « macchina poetica » che lo presiede (cioè Godard) tende a generare una « struttura dell'organizzazione poetica » che « riproduce la struttura del mondo nella coscienza del poeta », avremo di fronte tutti i possibili livelli ai quali si possono applicare i concetti di « sospensione di senso » e di «straniamento». Farne un'analisi che non sia esclusivamente orientativa, significherebbe esaminare l'applicazione attraverso l'intera opera godardiana, certo com'è che già da **A bout de souffle** Godard aveva mentalmente ipotizzato l'attuale condizione

(segue a pagina 449)

Didascalie delle fotografie

1) Stepòk (Vitja Kartascëv) e il corpo della madre, nella scena di apertura del PRATO DI BEZHIN di S.M. Ejzenstejn.

2) Barbanera alla testa del gruppo che sta trasformando la chiesa in club, nella scena centrale del PRATO DI BEZHIN.

3) Stepòk, ferito a morte dal padre (Borìs Zachava), in una delle scene finali del PRATO DI BEZHIN.

4) Anne Wiazemsky in LA CINESE di Jean-Luc Godard.

5) Jean-Pierre Léaud in LA CINESE di Jean-Luc Godard.

6) Nadine Nortier in MOUCHETTE di Robert Bresson.

7) Catherine Deneuve in BELLA DI GIORNO di Luis Buñuel.

8) Paolo Carlini in CRONIK DER ANNA MAGDALENA BACH di Jean-Marie Straub

9) Ivana Karbanová e Jitka Cerchová in LE MARGHERITE di Vera Chytilová.

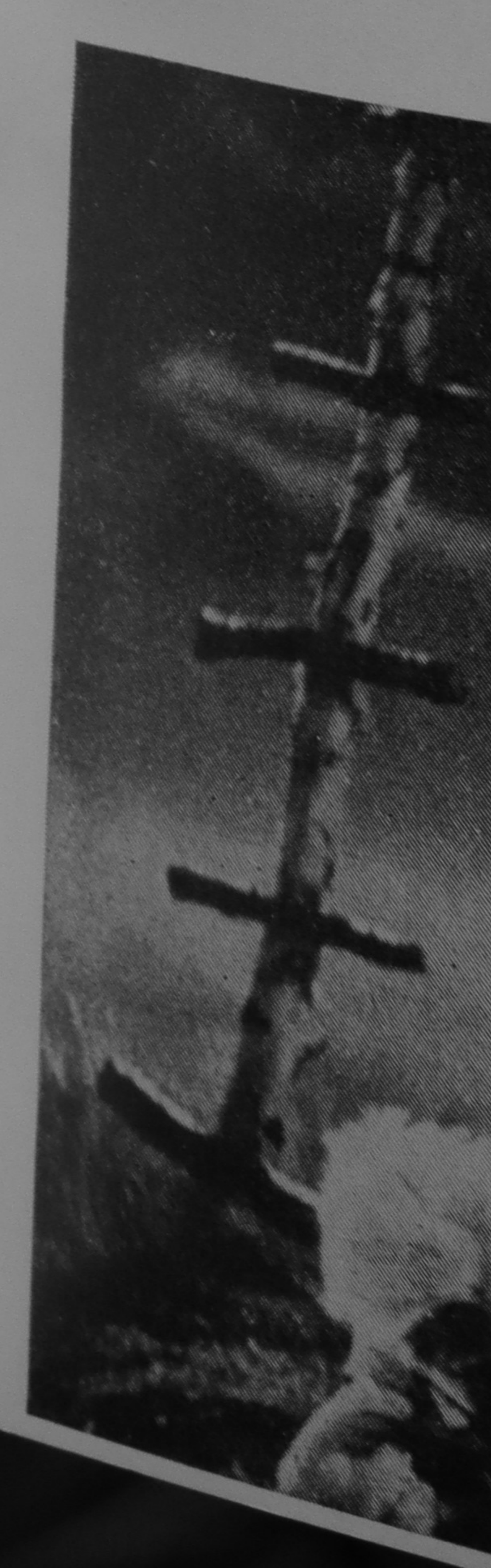
10) Silvana Mangano in EDIPO RE di Pier Paolo Pasolini.

11) Carroll Baker in L'HAREM di Marco Ferreri.

12) Fjodor Chaliapin in SOVVERSIVI di Paolo e Vittorio Taviani.







madre, nella scena di apertura del

trasformando la chiesa in club, nel-

Zachava), in una delle scene finali

Luc Godard.

en-Luc Godard.

t Bresson.

NO di Luis Buñuel.

A MAGDALENA BACH di Jean-Marie

LE MARGHERITE di Vera Chytilová.

aolo Pasolini.

rreri.

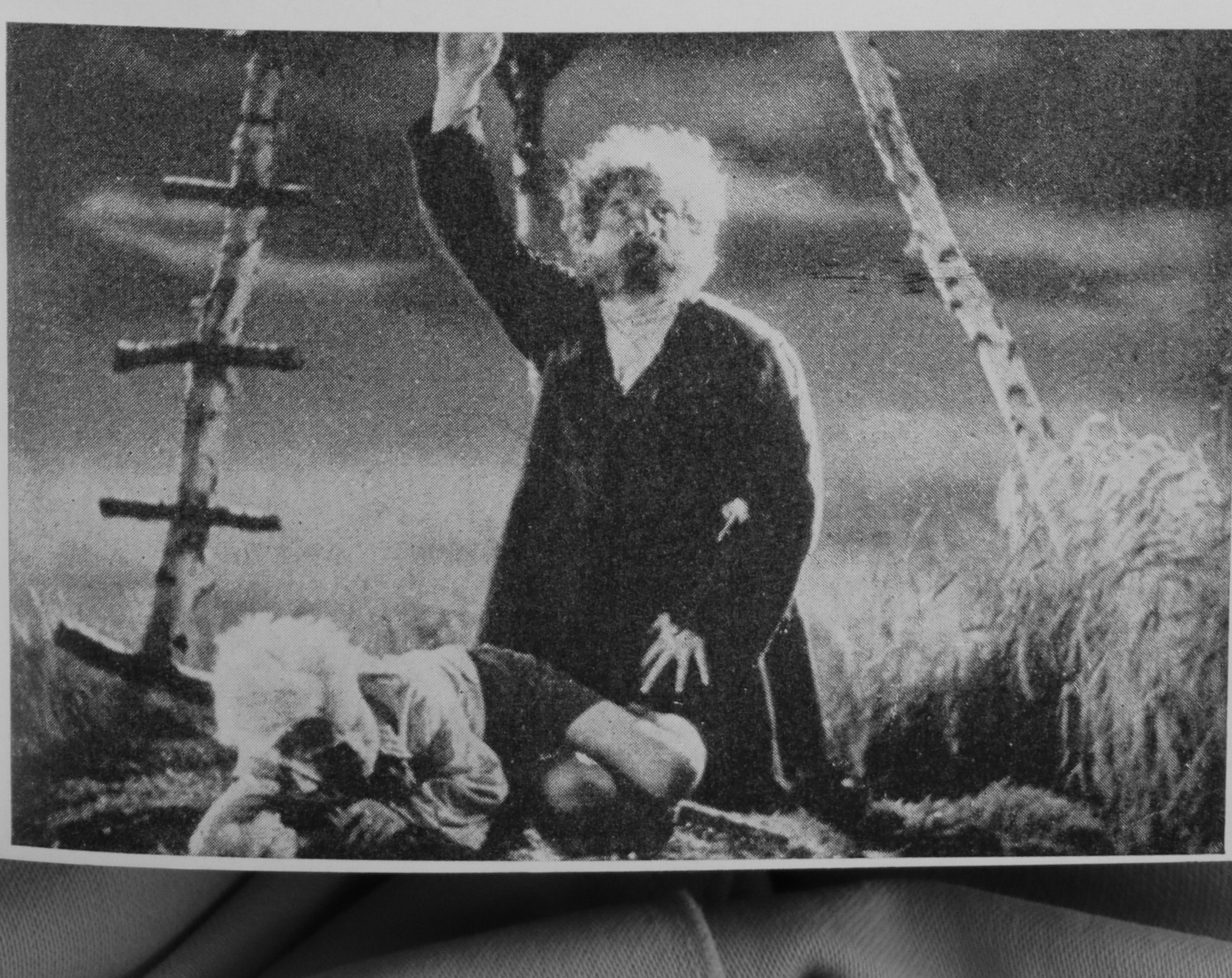
olo e Vittorio Taviani.

1





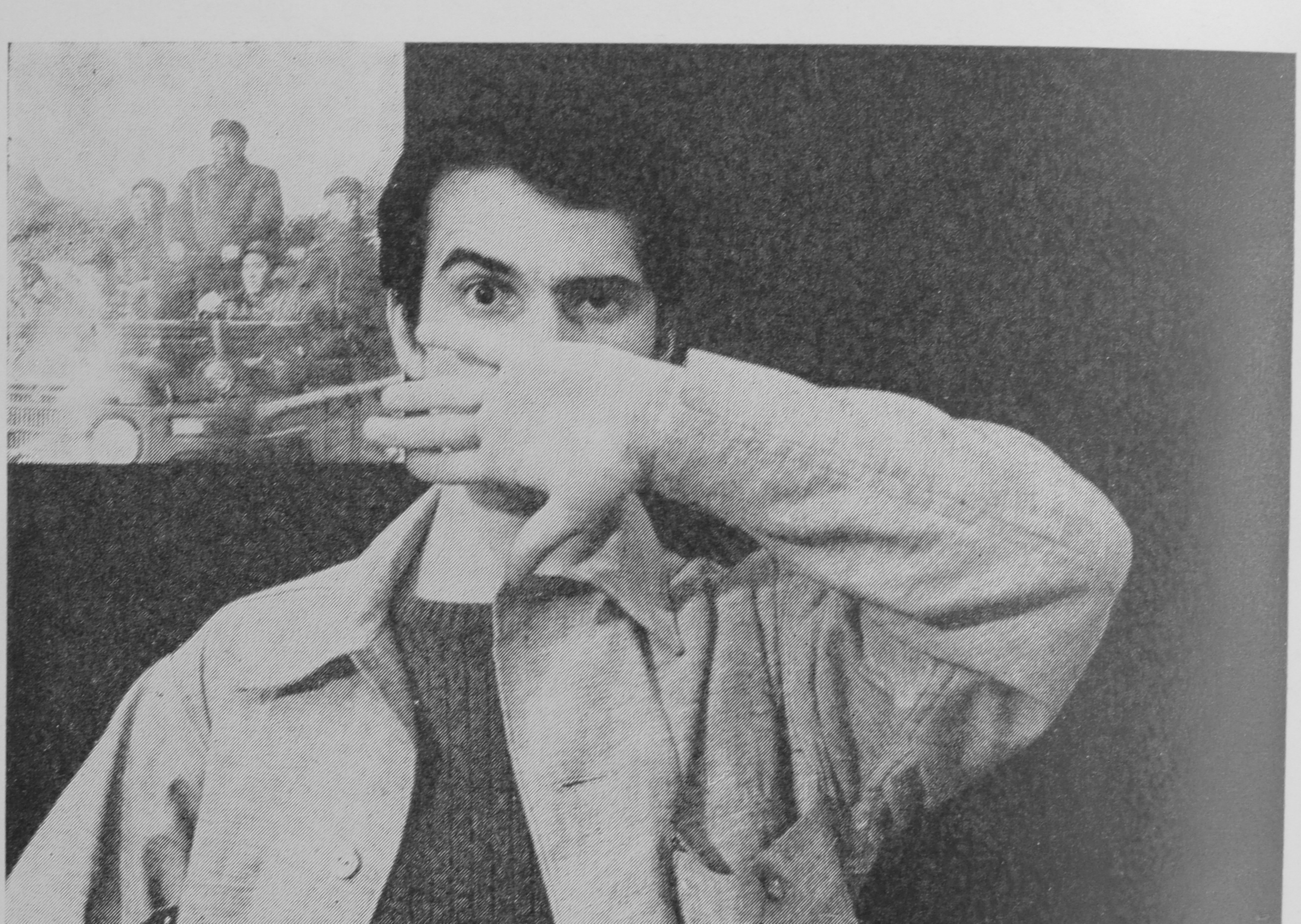
2



3

4





5



6





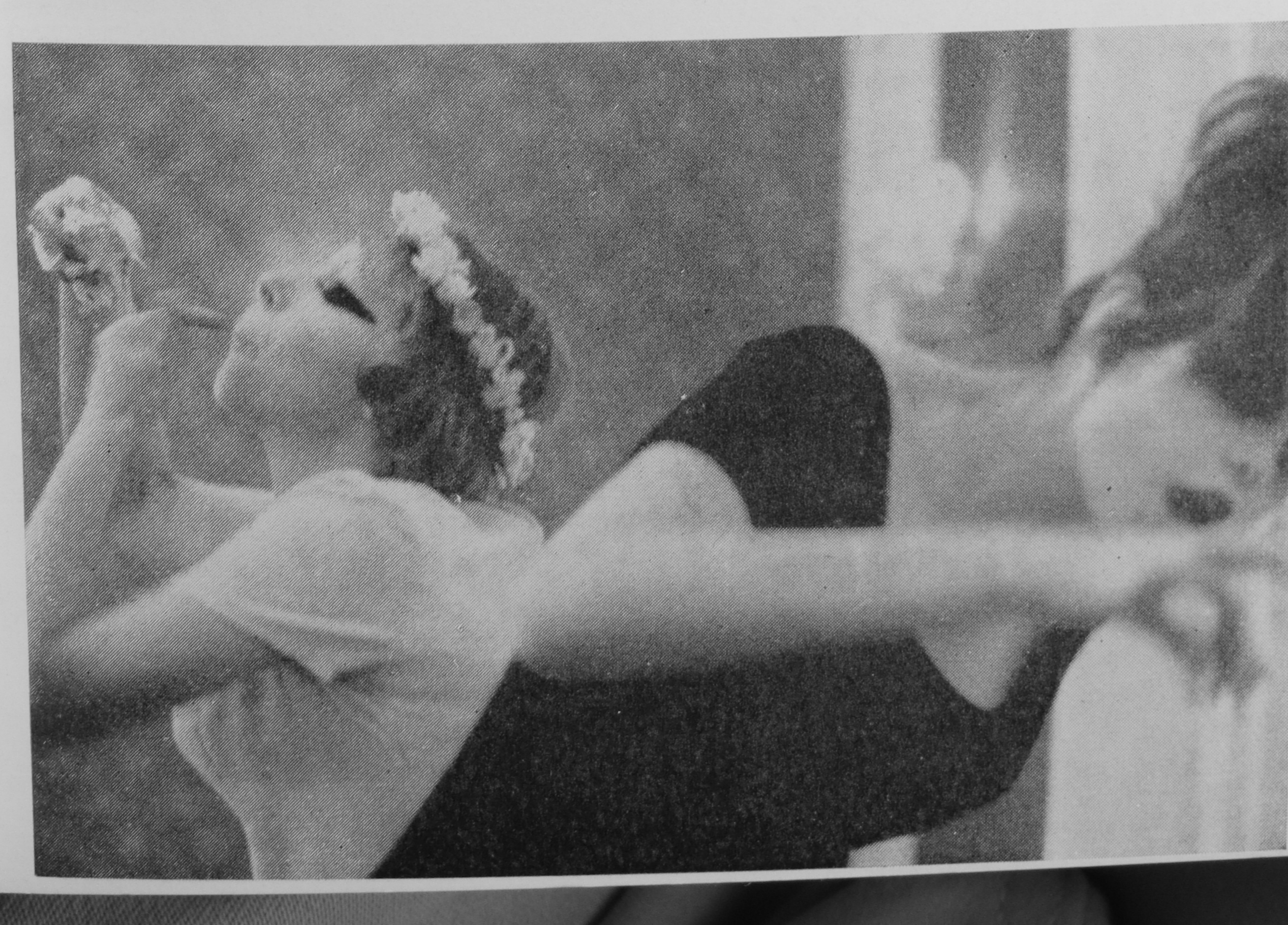


7





8

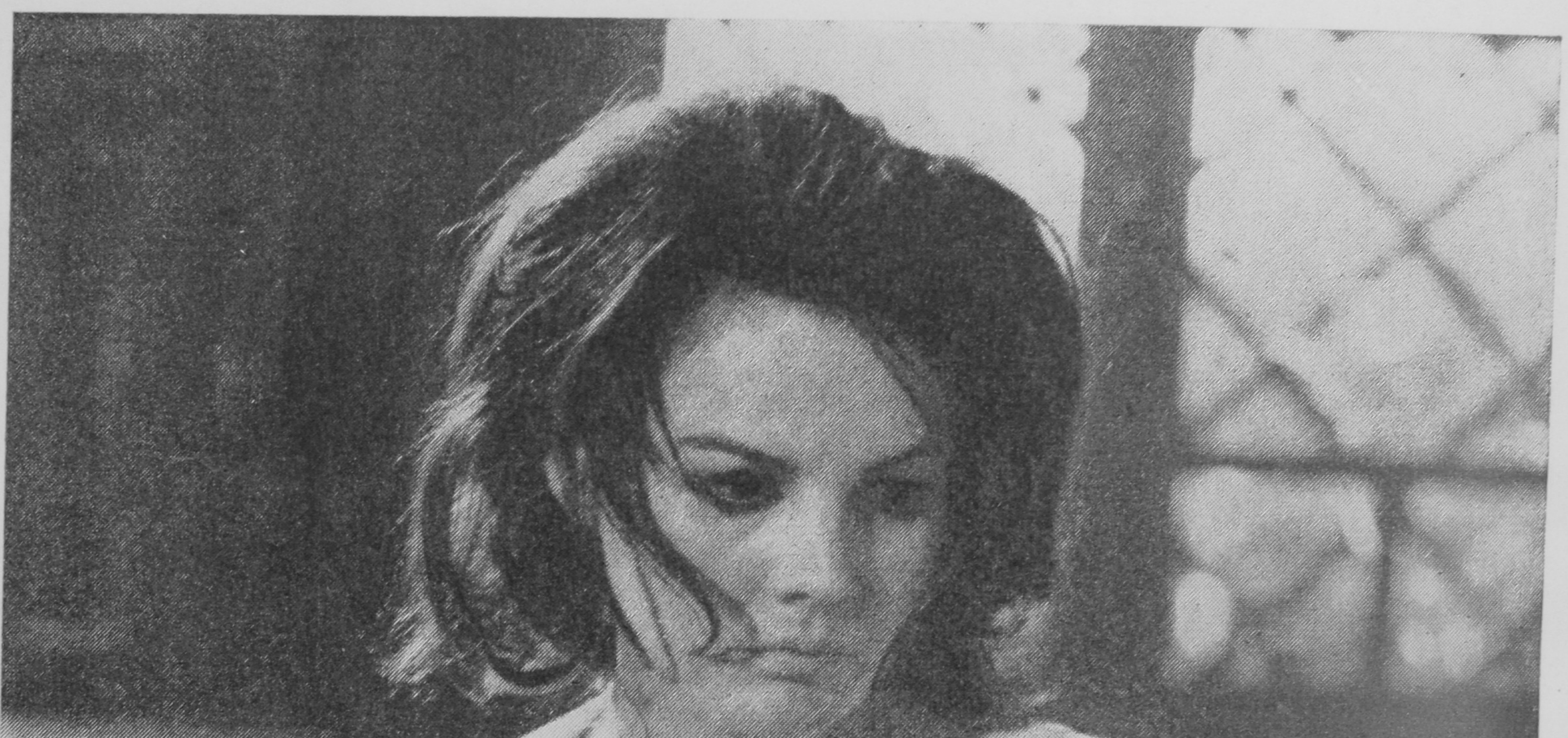


9

410



511



612



(segue da pagina 447

poetica; quindi mi li
gometraggio **La chino**
Però vorrei precisare
Se struttura è « un
pende dagli altri e
relazione con quelli »
nomeno o concatenaz
citazione, stile, tecni
organico che ha nome
E' essenziale quindi
allo scopo di percepi
condotta da Godard,
del film, prima o co
novata.
Godard ha talmente a
possibile considerarlo
tura recitativa oggett
Godard estende infat
menti generativi dell'
più nei film di Godar
dello statuto del cine
tica continua, di una
statuto assente, megl
altro se non la soggett
I livelli superiori ai
sono rappresentati da
personaggi. Dalla sce
come la rivoluzione c
strato nel suo accade
supposte brechtianame
nella coscienza dello
intreccio o psicologia,
nome loro assegnato,
Kirilov (Lex de Bruijn).
Guillaume Meister è
goethiano, il sogno di
liticamente e linguistica
sonale destino è passa
gno individualistico di
disperazione di una im
Kirilov è come Il perso
per coadiuvare **anche** l
so non solo metafisico l
Essi sono un tutto sto
skij e Goethe, letteratu
dernità e classicismo,
ra, tradizione, occidente
cipazione violentemente
Questo processo è app
il quale cerca di non e
ne fa un **frammento di**
dei segni distintivi abitu
appare in campo sul p.p
poetico, tranche de film
con l'insieme degli inte
attraverso i quali noi v
permettiamo di comunica
come progetto di assen
cui noi resistiamo. Ed è
globalizza il suo senso
spettatore.

LA CHINOISE; r. e sc.: **J**
macch.: **Georges Liron**; r
vert; mo.: **Agnès Guillem**
nique Supervielle), **Jean-**
(Henri), **Juliet Berto** (Yvo
(Omar), **Francis Jeanson**
Blandine Jeanson e Eliane
Anouchka Films-Les Prod
Films; d.p.: **Philippe Duss**







(segue da pagina 447)

poetica; quindi mi limiterò a rilevarne le più appariscenti nel suo ultimo lungometraggio **La chinoise.**

Però vorrei precisare prima cosa intendo per film come struttura di strutture. Se struttura è « un tutto formato di fenomeni solidali, tali che ciascuno dipende dagli altri e non può essere quello che è se non entro e per la sua relazione con quelli », e il film è una struttura, allora ogni oggetto, fatto, fenomeno o concatenazione, statuti o codici della sceneggiatura, scenografia, recitazione, stile, tecnica, ecc., sono le coordinate delle strutture parziali del tutto organico che ha nome film.

E' essenziale quindi annotare il concetto di film come struttura di strutture, allo scopo di percepire la capillarità dell'opera sistematica, di destrutturazione condotta da Godard, nei confronti degli elementi generativi convenzionalizzati del film, prima o contemporaneamente all'organizzazione di una struttura rinnovata.

Godard ha talmente assimilato il concetto di straniamento che oggi non è più possibile considerarlo semplicemente come la modalità tecnica di una struttura recitativa oggettualizzante, **cosa** separata dal suo **veicolo** (l'attore).

Godard estende infatti tale processo critico-dialettico all'insieme dei procedimenti generativi dell'opera; e la sua funzionalità è tanto più efficace, quanto più nei film di Godard è possibile riconoscere la conservazione e la negazione dello statuto del cinema convenzionale, e la fondazione di una generatività poetica continua, di una differenzialità fra film e film stabilita sulla base di uno statuto assente, meglio latente, o meglio ancora espressivamente infinito (che altro se non la soggettività stessa di Godard?).

I livelli superiori ai quali, ne **La chinoise,** Godard applica tale procedimento sono rappresentati dalla specifica « trama » scelta e dalla struttura fornita ai personaggi. Dalla scelta cioè di un avvenimento conosciuto e « consumato » come la rivoluzione culturale cinese e il movimento delle guardie rosse, mostrato nel suo accadere particolare, non nelle leggi generali di causalità, presupposte brechtianamente già note, cioè storicizzate, magari grossolanamente, nella coscienza dello spettatore; e dalla scelta di personaggi che non sono intreccio o psicologia, ma « azione culturale », cioè storica, già al livello del nome loro assegnato, per esempio Guillaume Meister (Jean-Pierre Léaud) e Kirilov (Lex de Bruijn).

Guillaume Meister è l'attore che non insegue più, come il Wilhelm Meister goethiano, il sogno di un teatro nazionale, illuministicamente accomunante, politicamente e linguisticamente unificante. Sulla sua funzione d'attore, sul suo personale destino è passato il diluvio della storia moderna, ed egli insegue il sogno individualistico di un teatro intimo e assurdo, recando da porta a porta la disperazione di una improbabile comunicazione privata da me a te.

Kirilov è come Il personaggio dei **Dèmoni,** il pittore che si suicida logicamente per coadiuvare **anche** la funzione storica del terrorismo, e riempire così di senso non solo metafisico la sua morte.

Essi sono un tutto storico fatto personaggio. Kirilov e Meister sono Dostojevskij e Goethe, letteratura e teatro, irrazionalismo, veggenza e illuminismo, modernità e classicismo, immobilità e azione, sentimento e ragione, infine cultura, tradizione, occidente e passato. Cioè discorso implicito che richiede partecipazione violentemente intellettuale (distaccata) dello spettatore.

Questo processo è applicato naturalmente anche all'intera struttura del film; il quale cerca di non esistere convenzionalmente, nel momento in cui Godard ne fa un **frammento di frammenti inidentificati**. Privo di titoli di testa, privo dei segni distintivi abituali (le uniche informazioni le abbiamo da un ciak che appare in campo sul p.p. di Anne Wiazemsky, pamphlet lirico didattico, slogan poetico, tranche de film destinato a collocarsi nel cinemagodard o nel Cinema, con l'insieme degli interrogativi che reca, con l'insieme degli attributi formali attraverso i quali noi vogliamo (per abitudine) riconoscerlo come film e gli permettiamo di comunicare con noi, il film si estranea a se stesso e ci si rivela come progetto di assenza di film, come viaggio verso quei domini del senso cui noi resistiamo. Ed è il conclusivo effetto straniante del film: quello che globalizza il suo senso, che lo destina e che provoca la « risposta » dello spettatore.

LUIGI FACCINI

LA CHINOISE; r. e sc.: **Jean-Luc Godard**; f.: **Raoul Coutard** (eastmancolor); op. macch.: **Georges Liron**; m.: **« Zyklus » di Karlheinz Stockhausen**; fon.: **René Levert**; mo.: **Agnès Guillemot**; a.r.: **Charles Bitsch**; int.: **Anne Wiazemsky** (Véronique Supervielle), **Jean-Pierre Léaud** (Guillaume Meister), **Michel Semeniake** (Henri), **Juliet Berto** (Yvonne), **Lex de Bruijn** (Serge Dimitri Kirilov), **Omar Diop** (Omar), **Francis Jeanson** (se stesso), **Anna Karina** (una spettatrice a teatro), **Blandine Jeanson e Eliane Giovagnoli** (le due ragazze della scena finale); pr.: **Anouchka Films-Les Productions de la Guéville-Athos Films-Parc Film-Simar Films**; d.p.: **Philippe Dussart**; o.: **Francia, 1967**; du.: **90'**.

"Belle de jour" come coscienza dell'irrealtà

La realtà ci circonda e supera e noi siamo talmente coinvolti in essa, con emozioni ed esperienze, che non riusciamo a percepire a livello conscio le sue anomalie. Ma quando della realtà si mostra solo il momento del suo manifestarsi esteriore, disarticolato da ogni processo interno di motivazione, da ogni alibi psicologico, o compromesso formale, l'**oggetto** della rappresentazione rimane solo banalità e convenzione, e quindi scoperta e acquisizione di una costante « irrealtà quotidiana ».
In altri termini, basta isolare la realtà dagli schemi con cui normalmente si concreta ai nostri occhi per percepirla, al di là dell'apparenza metaforica che tale processo le attribuisce, ossessiva e allucinante nel suo diretto rappresentarsi **così come essa è, oggettualizzata**.
Se la coscienza della realtà è pre-supposta con disattenzione, il momento della percezione costringe a ripercorrere esperienze ed emozioni, a rivalutare osservazioni e percezioni, a superare infine l'emotività delle partecipazioni dirette e coinvolgenti. **Scoperta la presenza di una discriminante realtà-irrealtà**: l'irrealtà che stimola e dilata il momento riflessivo su quella realtà, l'emotività chiamata a verificarsi con la ragione, i sensi distinti del « reale » e dell'« irreale », l'impossibilità di identificarsi con l'uno o con l'altro, la situazione « abnorme » (**irreale**) che si rappresenta attraverso stereotipi e convenzioni, la precarietà di ogni minimo rapporto diretto con quella realtà, tutto questo determina un atteggiamento critico con la materia che, al di là dell'istinto e del soggettivismo, si basa soprattutto sulla riflessione e, quindi, sul distacco.
La **percezione della realtà** come **coscienza dell'«irrealtà»**, razionalizzazione delle emozioni.

Ora, l'ultima opera di Buñuel se non è soltanto questo è comunque soprattutto questo. Il suo apparente « eccentrismo » è la disarticolazione di un frammento isolato della realtà dal contesto normale a cui appartiene: la realtà, appunto, che si rappresenta e mostra direttamente, **così come è**, attraverso un processo sia pure irrealistico.
La realtà di **Belle de jour** non è quindi astratta, né deformata, è semplicemente posta al di fuori delle nostre normali attitudini percettive.
Buñuel pone di fronte la coscienza alla disattenzione, e se questa semplice operazione riesce ad essere di per sé già un elemento « provocatorio », lo è ancora di più, mi sembra, perché separata da ogni « volontà d'espressione » da parte dell'autore.
E' questo mi pare il vero **andare oltre** di **Belle de jour**. la provocazione non più intesa come intervento esterno di natura culturale ed emotiva, ma come esito conseguente del confronto tra la **realtà** e la nostra realtà, tra la presenza e la disattenzione, la coscienza e i nostri « miti quotidiani ».
Parallelamente a questo processo di sterilizzazione della realtà, **Belle de jour** ribalta la propria apparenza tradizionale: rifiuta la narrazione, non attua nessuna differenziazione stilistica nella proposta delle sue diverse stratificazioni strutturali, nega sempre ogni tentativo d'interpretazione oggettiva.

Il rifiuto della narrazione. Belle de jour appare condotto secondo delle macroscopie espressive. La più evidente: l'assenza delle alternative.
I personaggi e le situazioni non sono che oggetti-stereotipi di un « intreccio » inteso come convenzione; nell'esistenza della protagonista le decisioni e le esperienze si compiono in un processo ineluttabile.
Séverine è al di fuori di ogni dialettica: immersa in un tempo e uno spazio illusorii (il tempo e lo spazio dell'immaginazione: senza nostalgie di un passato, senza attese per il futuro), compie delle azioni sempre separate da ogni riflessione: essa non è chiamata a delle decisioni ma solo alla loro rappresentazione. Il suo itinerario (e quindi anche quello del film) è sempre prevedibile nel suo tendere alla circolarità. Quasi che la prevedibilità degli accadimenti servisse ad accentuare il distacco emotivo e a provocare delle reazioni più coscienti.
Non deve insomma interessare che la narrazione venga creduta, occorre solo che non ostacoli la proiezione riflessiva della nostra coscienza.
(Accade solo in una lunga sequenza che la situazione esistenziale della protagonista sembri prevalere sul soggettivismo dello spettatore: Séverine è oscuramente attirata dalla casa di appuntamenti, ci si reca, le gira attorno indecisa, poi decide di entrare e comincia a salire le scale. Buñuel interrompe la sequenza, nel momento in cui Séverine sale le scale della casa, con dei brevissimi flash-back (1) - la violenza subita da bambina, la comunione rifiutata.

1) *In* Belle de jour *l'uso del flash-back non è tradizionale, esso non è impiegato come « rimando a... » o come rappresentazione di un* mondo *soggettivo della protagonista che spieghi certe situazioni oggettive della storia (il solito procedimento di causa ed effetto).*
In Belle de jour *il flash-back, come anche il piano immaginativo, oltre ad avere un tempo e uno spazio completamente liberi e autonomi, rimane elemento stilisticamente (e volutamente) ambiguo nel suo porsi come antitesi giustapposta del « presente rappresentato », nella sovversione e nel ribaltamento di ogni elemento temporale. In-*

Si interrompono così per mezzo di un intervento stilistico violento, eppure niente affatto arbitrario, sia il processo identificativo dello spettatore, sia una certa atmosfera « normale » che si stava creando, mentre si entra invece nel vero clima del film, il superamento di ogni passiva osservazione, di ogni « tradizionale » possibilità fruitiva).

L'indifferenziazione stilistica. Buñuel fonde la metafora con il realismo, non dissocia i loro aspetti individuali, non ne valorizza i contrasti: isola irrealisticamente la realtà e sottolinea l'ambiguità della metafora.
La presa stilistica delle immagini non è così mai omologa all'**oggetto** che esse rappresentano, ma il senso (il loro fine demistificatorio) supera sempre la forma (la loro veste tradizionale).
L'ambiguità stilistica come non analogia estetica, come iterazione dell'equivoco d'interpretazione, come tramite tra simbolismo e demistificazione.

Il rifiuto dell'interpretazione oggettiva. All'interpretazione di **Belle de jour** deve sostituirsi una partecipazione che non riesce a farsi mai identificazione, in quanto partecipazione sempre conscia e quindi anche critica.
Interpretare **Belle de jour** significa giungere ad una riflessione sull'opera i cui esiti sono però continuamente negati dalle provocazioni stilistiche, come dalla particolarità della struttura; significa giungere ad un momento riflessivo che si pone sempre al limite dell'opera, che porta a scorgere nel « film » il « non-film », che costringe ad un'operazione arbitrariamente dilatatoria che, in definitiva, si risolve in una anonima e individuale esperienza interiore.
Insomma, qualsiasi « interpretazione » di **Belle de jour** non può che essere continuamente rimessa in gioco dall'ambiguità dei vari piani del film (l'affermazione-la negazione, il sogno-la realtà, la libertà-la costrizione ecc.), dalla realtà che deride l'immaginazione, che annulla e disperde i sensi, i simboli, e i sogni delle « finzioni », che supera chi la rifiuta o accetta ciecamente, supera la circolarità dei destini, delle esperienze, delle liberazioni, della verità appena percepite e di nuovo riposte in gioco.

PIERO SPILA

BELLE DE JOUR (Bella di giorno); r.: **Luis Buñuel**; sc.: **Luis Buñuel e Jean-Claude Carrière dal romanzo omonimo di Joseph Kessel**; f.: **Sacha Vierny** (Eastmancolor); op. macch.: **Philippe Brun**; scg.: **Robert Clavel**; fon.: **René Longuet**; mo.: **Louisette Taverna**; a. r.: **Pierre Lary, Jacques Fraenkel**; int.: **Catherine Deneuve** (Séverine), **Jean Sorel** (Pierre), **Michel Piccoli** (Henri Husson), **Geneviève Page** (Anaïs), **Francisco Rabal** (Hyppolite), **Pierre Clémenti** (Marcel), **Georges Marchal** (il duca), **Françoise Fabian** (Charlotte), **Maria Latour** (Mathilde), **Francis Blanche** (Mr. Adolphe), **François Maistre** (il professore), **Bernard Fresson** (lo smilzo), **Macha Méril** (Renée), **Muni** (Pallas), **Dominique Dandrieux** (Catherine), **Brigitte Parmentier** (Séverine bambina), **Michel Charrel** (il cameriere), **D. de Roseville** (il cocchiere), **Iska Khan** (l'asiatico), **Marcel Charvey** (il professor Henri), **Pierre Marcay** (il ginecologo), **Adelaide Blasquez** (la cameriera), **Marc Eyraud** (il padrone del bar), **Bernard Musson** (il maggiordomo), **Antonio Passalia** (un collega di Hyppolite), **Luis Buñuel** (un cliente al caffè); pr.: **Robert e Raymond Hakim e Henri Baum per la Paris Film Production (Paris) e la Five Film (Roma)**; o.: **Francia, 1966-67**; d.: **Euro International Films**; du.: **100'**.

Su "Mouchette" e sul cinematografo di Bresson

« Non c'è che un punto nello spazio dal quale una cosa, in un determinato momento, chiede di essere guardata » (1). Questa frase detta da Bresson ai tempi di **Pickpocket** è una frase-chiave per tutto il lungo cammino che egli ha compiuto «per arrivare fino a **Mouchette** ».
Quando si dice che il cinema di Bresson è un cinema puro, sdrammatizzato, ascetico, perfetto, alienato da ogni compromesso, si dicono mezze verità, comprensibili se enunciate — come è già avvenuto su queste pagine (2) — davanti a quella celebrazione sacra in onore dell'arte del film che è **Au hasard Balthazar**, ma insoddisfacenti dinanzi a una valutazione dell'intera sua opera e a **Mouchette** che mi pare un ulteriore passo avanti coronante in modo esemplare una carriera in cui ogni tappa — compresi **Les anges du péché** e **Les dames**

somma non importa tanto il senso o l'oggetto del flash-back (e delle immaginazioni della protagonista) quanto la posizione « dialettica » che esso assume all'interno dell'opera.
Per questo le rapide immagini in flash-back sono ovvie solo se intese, per esempio, come esemplificazioni divulgative della situazione psicologica della protagonista; mentre in realtà sono immagini-chiave nel disegno (e per la comprensione) dell'opera.

1) *Jacques Doniol-Valcroze e Jean-Luc Godard,* Entretien avec R. B., « *Cahiers du cinéma* » *n.* 104, *febbraio* 1960.

2) *Maurizio Ponzi,* L'adolescenza di Marie e la vita di Balthazar, « *Cinema e film* », n. 1.

du Bois de Boulogne — è un tentativo di superarsi in oltraggio evidente e sistematico a un se stesso ripudiato — i primi film — e al resto del cinema.
In **Mouchette** è evidente più che mai il disprezzo solenne che Bresson nutre per il cinema e la venerazione che nutre per il cinematografo, cioè per se stesso. Le sue affermazioni categoriche contro tutti — Dreyer per esempio — non sono gratuite, constatano uno stato di fatto.
Dreyer è forse il regista più lontano da Bresson. Quanto più Dreyer crea mettendo in scena (e adeguando la sua mise en scène alla storia prescelta: si veda l'abisso che separa **La passion de Jeanne d'Arc** da **Vampyr**), tanto più Bresson crea non mettendo in scena ma filmando l'infilmabile segreto dei suoi personaggi.
Per Dreyer — ma è meglio dire, genericamente, per i registi classici — fra macchina da presa e 'set' c'è una rigida distanza, le regole della 'mise en scène' sublimano la ricostruzione del reale, sotto il segno dell'evidenza, raggiungono il massimo splendore nel non deformare ciò che si ricostruisce se non minimamente (lo scarto stilistico). Il regista classico si compiace (più o meno, s'intende; non si può certo accomunare Sternberg a Lang) della sua prosa svolgentesi attorno al 'bello da sembrare vero' o al 'falso da sembrare sognato', si compiace della presenza della macchina da presa tanto abilmente truccata o celata. Si dovrà aspettare Rossellini per scovare il punto di passaggio verso una nuova concezione della regia che, attualmente, vistosamente, ha messo e mette in crisi il rapporto su descritto. Ma se la macchina da presa è entrata in campo, se si sente, non per questo il rapporto fra essa e ciò che si vuol dire è meno cosciente, meno idolatrato. Chi potrebbe dire che Godard o Straub sentano meno imperioso il dovere di 'collocare' la 'camera', se non per stupire, per compromettere lo spettatore e costringerlo a collaborare, a guardare convincendolo che guarda? Sono cambiate le regole del rito, ma la parentela fra vecchio cinema e nuovo cinema resta quella fra padre e figlio, anche se il parricidio è previsto.
In che posizione si colloca Robert Bresson in questo momento della storia del cinema (il suo terzo momento, direi, dopo la nascita e l'avvento del sonoro)? A giudicarlo sulle prime direi che il rifiuto di Bresson si rivolge sia ai padri che ai figli.

Sembrerebbe che il grande 'handicap' del cinema per Bresson sia la macchina da presa, quest'odioso strumento sempre adoperato per riprendere la superficie di avvenimenti che mimano la realtà in uno spurio miscuglio di artificiosità e di spontaneità. Ma il dio-macchina da presa esiste e a Bresson non resta che bestemmiare (dopo aver dimostrato con i due primi film di saper pregare). Guai a cadere nell'equivoco del cinema-verità, infelice prodotto di falsi atei; Bresson sa che la 'camera' è lì — tanto da affermare: non c'è che un punto ecc. —, semplicemente tende con tutte le sue forze a unidimensionare le posizioni, a costringere chi guarda a non guardare che da un punto, irrigidendo oltre ogni misura la sua volontà di piegare la volontà di chi osserva, riprende, accoglie il rito che, comunque, e per quanto blasfemo sia, egli è costretto a celebrare.
Voglio dire che se « non c'è che un punto nello spazio ecc. » allora si è sfibrata la macchina da presa di tutte le sue forze meno una, l'unica che permetta di scoprire quella che Bresson è certo sia la verità. Ecco perciò che Bresson può affermare di creare e non di riprodurre: si crea nel solo modo possibile, si riproduce in tanti modi.
Successivamente, o simultaneamente, tende a un'operazione sugli attori, sul décor, sulle luci e sul sonoro che, contrariamente a quanto si è sempre sostenuto, è in Bresson di importanza secondaria rispetto a quanto affermato prima. O meglio — poi chiarirò con un esempio — è un'operazione che da i suoi frutti solo per il rigore estremo che Bresson mette nel filmarli nell'unico modo in cui sembra non significhino nulla, dando un colpo di spugna categorico alla reazione che ogni situazione subisce o compie nell'attimo in cui sa d'essere filmata.
Prendiamo come esempio un'inquadratura di **Un candamné à mort s'est échappé**: il cucchiaio con cui Fontaine cerca di aprire la porta della sua cella, nel momento in cui si spezza. Il problema su come riprendere l'oggetto si risolve in un modo molto tradizionale e « insignificante »: riprendere il cucchiaio da un punto in cui sia perfettamente visibile che si spezza (noteremo fra un attimo il fatto fondamentale che l'inquadratura assume drammaticità per i 'piani' precedenti del cucchiaio al lavoro).
L'inquadratura che segue è quella del volto di Fontaine che guarda il cucchiaio spezzato, volto che non esprime nulla: Fontaine si limita a guardare.
Il rifiuto da parte di Bresson di far recitare l'attore che interpreta Fontaine, lo accontentarsi della contrapposizione cucchiaio spezzato-volto, è semplicemente una questione di stile conseguente e non autorizza, da sola, a collocare Bresson in una sfera diversa da quella a cui appartengono i registi, diciamo classici, che ho nominato sopra cercando di definire il loro modo di concepire il rapporto fra realtà da filmare e regista. La distanza che separa Hitchcock da Lang è tanto grande quanto quella che separa quest'ultimo da Bresson: l'atteggiamento è forse lo stesso, cambia lo stile.
In Bresson, però, abbiamo detto, acquista peso il rigore dello sguardo; se nei grandi registi in questione questo tende a captare, nel miglior modo, una realtà ricostruita, in Bresson tende a captare nell'unico modo una realtà. In Dreyer (continuo a usare questo nome pretestualmente) la posizione del regista è libera e dittatoriale nel senso che il reale ricostruito per essere filmato è fluido,

permette al suo manipolatore una fruizione di scelta tra le posizioni della camera e se stesso; in Bresson no perché il punto non può essere che uno, perché la realtà non è che quella (Bresson non la ricostruisce).
Sarà questo fatto, quindi, a separare Bresson dagli altri, e a fare del suo cinema un'invenzione tutta personale, un cinema che non prende a prestito niente e che non svolge la propria ricerca su tracciati già collaudati (Lang a Hollywood per esempio).

L'unica realtà che Bresson ricerca è all'interno dei suoi personaggi, i veri loro conflitti si svolgono nella loro anima. Fontaine o Giovanna d'Arco nella loro prigione lottano contro se stessi e si sublimano vincendo a dispetto dei loro carcerieri, che non intervengono se non nello sfondo. Non c'è dubbio che Bresson ha il più grande rispetto per ciò che avviene nell'intimo dei suoi personaggi, non ne filma che l'esteriorità quando questa viene alla luce. Di grande evidenza in **Pickpocket**, essa diventa protagonista: le mani di Michel; più opaca e meno travagliata in **Procès de Jeanne d'Arc**, resta in penombra in un film che appare povero di conflitti. E' in **Au hasard Balthazar** che il connubio personaggio con conflitto interiore e personaggio senza conflitto si delinea: alludo a Marie e all'asino Balthazar. Risalta qui, più che altrove, l'atteggiamento bressoniano: Marie e Balthazar si comportano sullo schermo allo stesso modo, malgrado la loro enorme differenza naturale.
Mouchette è un passo avanti nell'opera di Bresson? Se è vero, come credo sia vero, quello che sostiene Susan Sontag circa lo scopo di Bresson – paragonato acutamente a Cocteau — di «creare un'immagine dello stile spirituale» (3), allora **Mouchette**, più di **Balthazar**, è l'audace tentativo, legittimo come aspirazione, di creare un'immagine dello stile spirituale di una creatura spiritualmente debole, Balthazar era solo istinto, Mouchette sembra esserlo altrettanto, ma è un essere umano.
Mouchette non ha conflitti, la sua esistenza è completamente determinata dagli altri: Bresson film l'assenza di un conflitto spirituale. E **Mouchette** è un film che sa di morte, girato contro il romanzo di Bernanos, contro la disperazione e la sconsolatezza che una simile storia può ispirare. Se **Un condamné à mort s'est échappé** è un inno all'uomo, alla vittoria della sua parte migliore, **Mouchette** appare come il funebre itinerario di una creatura che muore perché incapace di scoprire nell'orrore — nel carcere — in cui vive qualcosa per cui valga la pena lottare. Cosa pensa Mouchette? Non lo sapremo mai, forse non pensa, comunque non sarà Bresson a dircelo (di Fontaine sappiamo quello che fa non quello che pensa). Se sul piano contenutistico Mouchette non è che il contrario di Fontaine o del curato di campagna e una variazione dell'asino Balthazar, sul piano dell'espressione essa richiede una maggiore esasperazione, una maggior secchezza.
Se la recitazione è « citante » e statica in tutti gli attori di Bresson, quella di Nadine Nortier lo è ancora di più. Il suo viso è e resta senza luce per tutto il film-immobilità valorizzata dalla sola sequenza in cui Mouchette sorride, quella del Luna Park, la sequenza più terribile, in quanto eccezionale nel suo contesto, che Bresson abbia mai diretto. L'incontro col ragazzo che sembra volerla corteggiare è l'unico spiraglio per un possibile conflitto capace di sollevare Mouchette, lascia intravedere un film diverso. Tutta la sequenza è costruita rimandando a un Bresson più morbido, più generoso verso la vita. Innanzitutto non si vede chi regala il biglietto a Mouchette per salire sulla pista delle automobili — sua madre? una sconosciuta? o qualcosa di più? —; poi Mouchette è sballottata dagli scontri e corteggiata da un ragazzo con una certa insistenza, si accende qualcosa in lei: Mouchette reagisce positivamente a una situazione « scomoda », ovviamente allusiva; infine, terza parte della sequenza, Mouchette prende un'iniziativa, l'unica del film che non sia di negazione, segue il ragazzo e scambia con lui un sorriso. L'intervento violento di suo padre, che la schiaffeggia, riporta il film sui suoi binari, sul suo ritmo opaco, orizzontale, sottolineandone così la caratteristica. Simile è l'intervento della musica, il Magnificat di Monteverdi, una musica glorificante di grande contrasto.
Se l'uso degli oggetti in Bresson è sempre studiato, in **Mouchette** lo è di più perché, mancando un'evoluzione — un conflitto — nella protagonista, la differenza di questa con quelli è attenuata.
Le scarpe di Mouchette sono importanti quanto il viso del padre o la stamberga in cui abita. Esse vivono laddove il volto di Mouchette non mostra segni vitali. Dapprima vengono contrapposte a quelle delle sue compagne di scuola: sono grosse, trasandate, inadatte a lei; fanno un rumore diverso: le sentiamo senza vederle quando Mouchette entra in classe in ritardo, un rumore colpevole e sfacciato; assente, invece, nel ritorno a casa, nottetempo, dopo l'avventura con Arsène. Poi tornano durante la pioggia nel bosco: Mouchette ne perde una che Arsène le riporterà. Ed è con esse che Mouchette esprime il suo disprezzo per la vecchia che le parla di morte: le sporca il tappeto di fango, furtivamente; eccetera.
Il grande valore di **Mouchette** (al di là dei paragoni che si possono fare con gli altri film, fra cui **Un condamné à mort s'est échappé** che mi pare resti in-

3) *Susan Sontag, « Stile spirituale in R.B. », in* Contro l'interpretazione, *ed. Mondadori.*

superato), nuova tappa del discorso bressoniano, risiede in un suo potere di affermazione, un'affermazione di validità di una poetica.

Bresson, al suo ottavo film, rasenta il virtuosismo del regista che dopo aver filmato i conflitti interiori dei suoi personaggi, ora filma la loro assenza o carenza, nella suprema conferma dell'essenzialità, della assoluta verità di ciò che mostra.

Difficile prevedere che si possa andare oltre, verso una maggiore rarefazione. Forse è lecita l'ipotesi della contraddizione fra la perfezione della forma che ormai Bresson ha raggiunto e un contenuto affatto diverso. Forse, a pensarci bene, **Mouchette è un preludio a questo**, contiene già, più che in germe, la vitalità di questa contraddizione che accosta una materia pesantemente naturalistica come quella offerta da Bernanos a una forma così severamente intransigente.

Forse la forma di Bresson si dimostrerà idonea e vitale, assorbendo in modo ancor più trionfante i contenuti più coriacei nel nascondere la verità intima che li provoca.

Il momento più bello di **Les dames du Bois de Boulogne** è quello in cui Hélène presenta Agnès e sua madre a Jean e in definitiva nasceva, da un 'nonsenso', un massiccio intervento di Bresson: un fondu rapidissimo e subitaneo sul viso di Jean che vede Agnès, che impediva di comprendere appieno l'emozione dell'uomo che si innamora, e contraddiceva tutta un'idea decennale di mise en scène e di montaggio.

MAURIZIO PONZI

MOUCHETTE; r.: **Robert Bresson**; sc.: **R. Bresson da « Nouvelle Histoire de Mouchette » di Georges Bernanos**; f.: **Ghislain Cloquet** (b. n.); op. macch.: **Jean Chiabaut**; scg.: **Pierre Guffroy**; m.: **« Magnificat » di Monteverdi**; fon.: **Daniel Couteau, Séverin Frankiel, Jacques Carrère**; mo.: **Raymond Lamy**; a.r.: **Jacques Kebadian**; int.: **Nadine Nortier** (Mouchette), **J.-C. Guilbert** (Arsène), **Marie Cardinal** (la madre), **Paul Hebert** (il padre), **Jean Vimenet** (Mathieu), **Marie Susini** (la moglie di Mathieu), **Liliane Pringet** (la maestra), **Raymonde Chabrun** (la droghiera), **Robert Bresson** (un passante durante la festa); d. p.: **Philippe Dussart**; pr.: **Anatole Dauman-Mag Bodard, Michel Choquet per Argos Films, Parc Film**; o.: **Francia, 1966**; du.: **90'**.

3 - Esterno giorno P.P. madre

Crediamo, amore mio, che quei paesaggi
siano rimasti addormentati o morti con noi
nell'età, nel giorno in cui li abitammo;
che gli alberi perdano la memoria
e vadano le notti, lasciando all'oblio
ciò che le fece belle e talvolta immortali.
Ma basta il lieve palpitare di una foglia
...

Rimane sempre la felicità, l'infinito
dono di poter tornare sopra i passi
lontani che ponemmo in quei luoghi
che il nostro amore come in un sogno
ci andò creando

Rafael Alberti

Vlaminck incitava Derain: « Vedi, bisogna dipingere con cobalti puri, vermigli puri, veronese puro ».

« Bisogna filmare con purezza » sembra dimostrino i campi cinematografici che Pasolini nel suo recente **Edipo re** realizza. La purezza di cui si parla risiede nei connotati dell'immagine che vengono offerti allo spettatore e su cui egli deve basarsi per percepire a tutti i livelli il **film.** Connotati volutamente scelti e selezionati da Pasolini stesso e inseriti nell'inquadratura come prova e denuncia di una sintassi di ripresa strettamente legata ad una sintassi di vita. L'inquadratura come segmento cinematografico « trascelto », contenente le immagini di un brano di realtà, è il cardine su cui ruota qualsiasi discorso su Pasolini. L'inquadratura sullo schermo è un'immagine ripresa da una determinata angolazione dell'obiettivo della macchina. Come in un processo chirurgico questa immagine è stata staccata dai legami con le altre immagini **reali** che ne determinavano, in un flusso e riflusso continuo, la sua polisemia ed è inserita in nuovi rapporti che ne determinano un'analoga polisemia, ma, in questo caso, di natura cinematografica. L'inquadratura non più immagine della realtà, ma inquadratura di **un'immagine selezionata della realtà,** trova il proprio equilibrio e i propri sensi nel rapporto con le altre inquadrature, che sono immagini selezionate della realtà che il montaggio ha messo loro accanto. Pasolini usa soprattutto obiettivi larghi, cioè a corto fuoco, che danno come risultato un inglobamento più lucido, dettagliato e nitido dell'ambiente in cui si

svolge la scena e dell'oggetto ripreso. Il "fuoco" dell'obiettivo che determina la chiarezza e la precisione dell'oggetto, in questo caso ha una lunghezza maggiore cosicchè molti piani attorno e dietro l'oggetto ripreso sono chiari e visibili.
Lo stesso oggetto che motiva la ripresa ha i contorni nettissimi, quasi in rilievo. Pasolini inoltre usa come media per lo più campi larghi (figura intera, campo lungo, campo lunghissimo) e negli stessi ravvicinati lascia molto spazio attorno all'oggetto ripreso (viso, dettaglio, oggetto tout-court). In questo modo i bordi dell'inquadratura derivati dalla materiale presenza della specie dell'obiettivo si evidenziano e impongono la loro presenza in quanto discosti con nettezza dall'oggetto ripreso che sembrerà inevitabilmente racchiuso.
Il contorno nitido degli oggetti, evidenziato, provoca allora un rapporto di contrasto con il contorno dell'inquadratura che non essendo significativo serve solo da supporto di contrasto stimolante.
L'oggetto ripreso sembra **imprigionato** in questa morsa schermica e la sua evidenza dipenderà dalla forza che avrà di dibattersi per imporsi.
L'inquadratura di Pasolini avrà sempre questo dualismo che si equilibra soltanto nel rapporto tra inquadratura e inquadratura.
Questo rapporto interno all'inquadratura è più facilmente verificabile allorquando l'oggetto della ripresa è il primo piano di un personaggio: il significato immediato di questo è sempre dato dal rapporto della sua linea (che comprende connotati, fisionomia, espressione) con i contorni dell'inquadratura. Per Pasolini il primo piano di un viso assomma e potenzia l'acme di questo rapporto; di qui l'interesse e la frequenza nei suoi film dei visi e il conseguente valore che vengono ad assumere nell'inquadratura.
Un viso è scelto da Pasolini quanto più inesperto ad assumere espressioni diverse da quelle della gamma propria dell'individuo, perché vuole derivare quell'espressione del viso che a lui serve non da un apporto emotivo forzato e teatrale, perciò esterno, ma dal rapporto tra il viso stesso nella sua semplicità ed il contorno dell'inquadratura.
L'apporto del materiale ripreso è un apporto di istinto e di innocenza, di semplicità e di evidenza. Delineati, definiti, inglobati dal campo della inquadratura questi apporti sono essenzializzati e linearizzati: alla unicità di apporto emotivo corrisponde una significazione da parte della linea formale di contenimento.
Prendendo in esame il prologo di **Edipo Re** noteremo come esso sia basato sul rapporto tra due primi piani: quello di Silvana Mangano che allatta il figlio (1) e quelli del marito che osserva il bambino (e nella carrozzina e nel lettino: pur cambiando ambiente le inquadrature hanno gli stessi caratteri). Data la distanza che li separa, essi determinano un ritmo e rimandano l'uno all'altro la completezza di un significato dapprima formale e poi esplicativo.
Edipo è l'intercettazione di un rapporto che viene in questo modo spezzato, cioè il nesso di due forze che si disgiungono.
Sarà chiaro, osservando la durata delle due inquadrature, come su di esse si scarichi la tensione drammatica della sequenza e come sempre su di esse venga indirizzata e acutizzata l'attenzione dello spettatore.
Noteremo inoltre come il primo piano della Mangano abbia una lunghezza superiore a quella dei p.p. del marito.
Inoltre il primo piano della donna è tagliato all'attaccatura del seno mentre i due primi piani del marito sono il primo uguale a quello della Mangano, il secondo un primissimo piano.
Tenendo presente la composizione dell'inquadratura noteremo che la figura della madre è al centro del fotogramma, che è frontale (risponde a quella sacralità tecnica di cui parla spesso Pasolini), e che risulta isolata, nella sua staticità, dalle inquadrature precedenti e seguenti (due primi piani di Edipo bambino che succhia il latte). La posizione di questo primo piano rientra nella tipica disarticolazione che Pasolini impone alla successione dei campi di ripresa, i quali risultano così immobilizzati solo nel tempo di durata sullo schermo e non si armonizzano nella scansione temporale e spaziale tradizionale dei campi. Disarticolazione che nei primi film (**Accattone, Mamma Roma** o l'ultima sequenza di **Comizi d'amore**) arriva fino all'arbitrarietà del montaggio.
I campi divengono segmenti autonomi che rapportano sul piano formale l'evidenza della barriera fisica dell'isolamento esistenziale. Anche nei momenti di maggiore distensione (l'infanzia di Edipo, l'iniziazione sessuale di Ettore in **Mamma Roma,** l'intervista ad Orson Welles in **La ricotta**) la solitudine "naturale" dei personaggi si esprime nel rapporto fra l'inquadratura come segmento e il montaggio. Persino nelle scene affollate di personaggi, i campi ravvicinati tendono a isolare ogni elemento dal tutto, in una resa formale di incomunicabilità. (Si ricordino le inquadrature che precedono il racconto del corvo in **Uccellacci e uccellini** e allo sproporzionato spazio che separa Totò da Ninetto nei campi ravvicinati: « Totò e Ninetto isolati, con molto spazio rispettivamente a destra e a sinistra — quasi non camminassero normalmente insieme, appaiati, ma ognuno isolato in un suo mondo sghembo, reso poco naturalistico e riconoscibile da un'inquadratura così concepita — in montaggio li avrei uniti solo in campo lunghissimo» P. P. Pasolini).

1) *Vedi foto n. 10 in questo numero. Si ricorda che l'immagine è una foto di scena e non un fotogramma originale, perciò non rispetta i rapporti interni dell'inquadratura dei quali parliamo.*

Il primo piano di Silvano Mangano (che, come abbiamo detto, ha come corrispettivo i primi piani di Laio), appare come campo impreparato e l'elemento di sorpresa è aumentato dalla durata dell'inquadratura.
Questa segue a un tipo di montaggio talmente rapido che non lascia sospettare la possibilità di una tale improvvisa pausa. La tensione che ne risulta scarica tutte le inquadrature precedenti della loro tensione in formazione ed ha come punto nodale il rapporto tra la figura al centro e i contorni del fotogramma che sembrano imprigionarla. Lo stesso paesaggio sembra nella profondità sezionato dai contorni dell'inquadratura che pressano la madre.
L'inquadratura dura 50'' ed è la più lunga del prologo e forse di tutto il film. Lunghezza che è aumentata dalla brevità delle altre e che costringe lo spettatore ad un peso di ricezione maggiore e perciò più ricco di suggerimenti. Anche perchè, a differenza di analoghe inquadrature, tenute molto a lungo (le passeggiate di Mamma Roma, il colloquio fra Accattone e Ascenza), nelle quali la durata era sostenuta dal dialogo e dalla ricchezza delle azioni, qui l'accadimento esterno è annullato e il dinamismo, pur presente, è tutto interiorizzato sotto una superficie levigata e idilliaca. La tensione raggiunge il diapason ed ha come unico tentativo di evasione formale lo sguardo della madre verso la macchina da presa. L'obiettivo sembra divenire così l'unica e possibile via d'uscita in uno spazio che non è quello racchiuso nell'inquadratura, ma nello stesso tempo, con l'impossibilità di attuazione di questa fuga, denuncia la sconfitta del personaggio che distoglie lo sguardo e s'intristisce. (Accattone non guardava mai nella macchina che lo incalzava, in nessun altro momento di **Edipo re** i personaggi lo fanno, tanto meno Giocasta, come, invece, lo fa Ninetto Davoli nell'episodio ancora inedito **Che cosa sono le nuvole**). In questo modo il rapporto fra il momento emotivo offerto dal viso della madre e il contorno che l'imprigiona subisce una violenza, non in vista di un equilibrio (che si otterrà con l'inserimento dei successivi primi piani di Laio), ma di una liberazione che risulta vana e intimamente connaturata al senso ultimo del film: la sconfitta consapevole di un individuo. E' da tener presente anche che la musica, costituita dal suono della banda, finita poco dopo i titoli di testa, riappare sul finire della inquadratura che precede il P.P. in questione, che in tal modo aumenta di intensità.
Nella successione delle inquadrature, il P.P. capita dopo un'ampia frammentazione di montaggio diviso (si osserverà bene in moviola) in tre inquadrature che localizzano l'infanzia (Cartello Tebe, 2''5 - C.L. città 2'' - C.T. Piazza 11''); due inquadrature dedicate alla nascita (C.T. finestra 13'' - C.M. carrello laterale finestra 14'') concluse da un fondu, e otto inquadrature di dettagli del prato (per un totale di 40'') con dissolvenza incrociata sulla quattordicesima, che introduce al brano che comprende il P.P. (14° F.I. Madre 10'' - 15° C.L. Madre 8'' - 16° C.L. Madre che si siede 12'' - 17° Particolare bambino che succhia il latte 5''30).
Il P.P. è seguito da un particolare del bambino identico alla inquadratura 17° (1''30); da una panoramica sugli alberi (41''); da un nuovo Primo Piano della Madre (4''); da un piano del bambino sul prato (2''); da una nuova panoramica sugli alberi (14'').
Si noterà come il P.P. della Madre, carico di quella tensione che non è riuscito a diminuire, si prolunghi in un corrispettivo emotivo nella panoramica di quasi uguale durata (41''), soggettiva del bambino fuori campo, sulle cime degli alberi. La sconfitta di cui la stessa madre si rende consapevole viene confermata dal ritorno del P.P. (4''), tre inquadrature dopo, in cui essa non tenta più di superare i limiti ma appare rassegnata ad essere personaggio.
Questo brano è il risultato, da un lato, del girare e montare di Pasolini realizzato in tutta la sua opera, dall'altro, si riallaccia ad un rifiuto della situazione naturalistica; rifiuto — in altre parole — automatico di quell'infinito piano sequenza di cui è fatto il cinema per il recupero di un impressionismo rievocativo capace di arrivare alla sintesi di una inquadratura che da sola condensi la carica emotiva del film.
Nel prologo, infatti, Pasolini vuole riproporre in una chiave rievocativa, realizzata con l'uso di un numero minimo di inquadrature, una infanzia più ricordata che vissuta, stilizzata e amata e perciò resa sacra.
(« Una piana in mezzo alla collina, fatta di prati e alberi a quinte successive e attraversate da larghe radure, nella mattina di settembre, quando un po' di foschia le spicca da terra, t'interessa per l'evidente carattere di luogo sacro che dovette assumere in passato. Nelle radure, feste fiori sacrifici sull'orlo del mistero che accenna e minaccia di tra le ombre silvestri. Là, sul confine tra cielo e tronco, poteva sbucare il dio. Ora, carattere, non dico della poesia, ma della fiaba mitica è la consacrazione dei **luoghi unici,** legati ad un fatto a una gesta a un evento. A un luogo, tra tutti, si dà un significato assoluto, isolandolo nel mondo. Così sono nati i santuari. Così a ciascuno i luoghi dell'infanzia ritornano alla memoria; in essi accaddero cose che li han fatti unici e li trascelgono sul resto del mondo con questo suggello mitico ». Cesare Pavese - Del Mito, del Simbolo e d'altro).
I primi piani di Laio, che come abbiamo detto sono l'altro termine di tensione drammatica di equilibrio, sono inseriti come nel caso precedente in un contesto di pezzi brevi. Essi però non scaricano la tensione della sequenza ma si adagiano sul contrappunto dei piani che li circondano in un contesto di equivalenti brevità. I quattro primi piani di Laio (4'', 4'', 3'', 6'') al contrario dei

brani che contornano Giocasta non hanno carattere rievocativo e sacrale, ma denunciano una localizzazione realistica. Laio sta per scomparire, la sua evidenza sta per essere sostituita da Edipo, perciò diviene un passaggio, un termine dialettico da sostituire.
Il primo piano di Giocasta inserito nel contesto che abbiamo esaminato finora può essere considerato il momento chiave dell'itinerario di Edipo; in altre parole in questi 50'' è concentrato il senso più intimo di questo film autobiografico — così come lo è il prologo in quanto perfetto in un film non perfetto —. Nello sguardo della Mangano, così come è mostrato, in quel contesto di ritmi, c'è la giovinezza di Edipo, l'irrequietezza e il desiderio di partire, il dramma, la certezza dell'insuccesso. La perfezione di questo primo piano, al centro del prologo perfetto, è l'autentico risultato del Pasolini di **Edipo re**: il fallimento di una vita espresso in una forma artisticamente valida, riscattante e, soprattutto, consapevole.
I verdi campi che si ripresentano nell'epilogo, pur richiamando figurativamente il prologo, in realtà sono didascalicamente autonomi, perciò nè rievocativi, nè sacrali, ma nuovi luoghi che sopportano il ricordo di un presagio già vissuto.

MAURIZIO PONZI
CLAUDIO RISPOLI

EDIPO RE; r. e sc.: **Pier Paolo Pasolini**; s.: **ispirato a « Edipo Re » e a « Edipo a Colono » di Sofocle**; f.: **Giuseppe Ruzzolini** (Eastmancolor); scg.: **Luigi Scaccianoce**; co.: **Danilo Donati**; arr.: **Andrea Fantacci**; m.: **edizioni e registrazioni originali** (coordinamento musicale **di P.P. Pasolini**); fon.: **Carlo Tarchi**; mo.: **Nino Baragli**; a.r.: **Jean-Claude Biette**; int.: **Franco Citti** (Edipo), **Silvana Mangano** (Giocasta), **Alida Valli** (Merope), **Carmelo Bene** (Creonte), **Julian Beck** (Tiresia), **Luciano Bartoli** (Laio), **Francesco Leonetti** (servo di Laio), **Ahmed Bellachmi** (Polibio), **Giandomenico Davoli** (pastore di Polibio), **Ninetto Davoli** (Anghelos-Angelo), **Pier Paolo Pasolini** (il Gran Sacerdote), **Jean-Claude Biette** (un sacerdote); pr.: **Alfredo Bini per Arco Film**; d.p.: **Eliseo Boschi**; o.: **Italia, 1967**; distr.: **Euro International Films**; l.: **m. 2849**.

La Cina è vicina

A dispetto delle dichiarazioni fatte da Bellocchio a Venezia, e così svianti per la critica pronta a riproporle passivamente, **La Cina è vicina** si presenta come una commedia, non come un film politico, cioè, per meglio dire, non come un film politico che rispetti quelle regole (= convenzioni) che pretendono una netta separazione dei generi: se si fa un film politico non si faccia una commedia, la politica è una cosa « seria », ecc. ecc. (quanto sono ancora attuali le parole che Godard scrisse sulla **Femme mariée,** proprio in occasione della sua presentazione a Venezia). Bellocchio ha voluto fare il suo discorso (politico, vedremo) **a partire da** un genere già recepito dal pubblico, da una «forma » che lo precedesse e lo introducesse. Non si tratta di immettere il discorso politico entro le convenzioni di un genere, addomesticandolo al gusto dominante (si pensi alle operazioni equivoche di Petri col « giallo » — **A ciascuno il suo** — e di Pontecorvo col « film d'avventure » — **La battaglia di Algeri** —) ma, al contrario, di utilizzare la « base d'intesa » costituita dal genere per poi operare su di essa (su ciò che essa comporta nei confronti del pubblico e del cinema) in direzione anticonvenzionale. E questo perché Bellocchio nel porsi il problema di un film politico si pone preliminarmente il problema del film per il pubblico, col pubblico, a partire dal pubblico; in altri termini, a partire dalla situazione sociale, politica, culturale **data**, e non in vista di una situazione **altra**, più o meno utopisticamente alternativa (è il caso di un Godard o di uno Straub). Bellocchio opera su ciò che esiste e lo critica: politica dominante (attraverso il) cinema dominante (rivolto al) pubblico dominante.

Perchè la commedia? Perchè è l'unico genere che abbia caratteristiche nazionali, e non d'importazione, e perchè nella « commedia all'italiana » l'elemento convenzionale opera in maniera ambigua, senza « dichiararsi » ma alimentando nello spettatore una fiducia che si basa sulla « riconoscibilità » degli avvenimenti che si svolgono sullo schermo: non la sublimazione del reale ma lo spettacolo del banale quotidiano (un genere, insomma, che nasce per via diretta dal neorealismo — dai suoi equivoci — e, più in là, da una tradizione letteraria e cinematografica dialettale).
Anche in **La Cina è vicina,** come nelle commedie di Risi, Comencini, Germi, lo spettatore non resta sorpreso, abbagliato, incantato da ciò che vede, ma lo riconosce, lo ricollega a proprie o altrui esperienze, a un **humus** (non tanto culturale quanto, per così dire, di educazione) comune; si orienta insomma, si sente, o crede di sentirsi, a casa propria, confortato dalla ripetizione (sullo schermo) di ciò che già sa (nella vita). Bellocchio sembra dilettarsi (un diletto **sistematico**) a cospargere il suo film di frasi o azioni banali, perchè « già sentite » o « già viste », di dettagli che sono sempre « in linea » con ciò che il grosso pubblico (italiano, perlomeno) si aspetta o accetta volentieri: frasi o azioni riportano a galla educazioni cattoliche o collegiali, letture di autori

minori degli anni '20, vecchi ricordi musicali o poetici, la nostra infanzia « italiana » insomma (in maniera meno scoperta e più sottile che nei **Pugni in tasca**, perchè si tratta sempre di allusioni che superano una motivazione meramente psicologica — il personaggio che pronuncia le frasi o compie le azioni — e assumono la funzione di un discorso « fra le righe » interno al film).
Ma a questo punto (dove i registi citati si sarebbero fermati) Bellocchio va avanti e opera un rovesciamento del punto di partenza: non lo annulla, semplicemente si gira per vedere l'altra faccia della medaglia. La convenzione viene rivelata come tale (specialmente, vedremo, attraverso un montaggio « arbitrario » nei confronti dell'intreccio) e lo spettatore, che non può più sfuggire alla trappola in cui Bellocchio lo ha messo, è costretto a subire lo sfaldamento del proprio comfort cinematografico, ad abbandonare in blocco le posizioni conquistate perchè diventate sgradevoli, senza peraltro potersi aggrappare a nessun personaggio o situazione « positiva ». (E qui ci fermiamo perchè, abbiamo detto, l'operazione di Bellocchio si autolimita al qui-ora, al presente, privandosi e privandolo di prospettive di superamento: un gesto politico anche questo, non c'è dubbio).

L'artificio particolare a cui Bellocchio ricorre per operare tale rovesciamento è quello della distruzione dell'ordine convenzionale attraverso 1) l'**accumulazione** dei dettagli e 2) il **decentramento** dell'attenzione.

1) Se a una visione superficiale **La Cina è vicina** può sembrare, data la premessa da cui parte, un film in cui domina la **riproduzione** della « realtà », a una visione più attenta (di cui questo film sembra essere stato privato, a giudicare dalle reazioni superficiali di gran parte della critica italiana) non si può non rilevare la « mostruosità » in cui sfocia l'accumulazione progressiva, l'eccesso sistematico di piccoli dettagli « veri »: Vittorio è troppo ridicolo si dirà, Camillo troppo serio, Carlo troppo arrivista, il dialogo troppo « scritto », l'intreccio troppo meccanico, i rimandi politici troppo scoperti. Ma, appunto, per Bellocchio non si tratta di rinchiudere il film entro la « norma » che esso stesso si era inizialmente data (quella della commedia) ma di deformarla, **finendo** col renderla irriconoscibile, e di conseguenza costruendo una nuova norma che, ponendosi come abnorme rispetto alla precedente, la relativizza, cioè distrugge la sua pretesa ad essere non « norma » ma « realtà ». In questo senso, la funzione di **La Cina è vicina** nel panorama del cinema italiano **che effettivamente arriva al pubblico** può considerarsi sovversiva, cioè demistificatoria della « convenzione = realtà » dominante (la cattiva eredità del neorealismo), cioè ancora politica. Il suo essere un film terribilmente esteriore, senza segreti deriva dal suo rifiuto di nascondersi nel genere, nella « neutralità » che esso rappresenta. L'accumulazione di eccessi, di deformazioni, vale a ostentare l'opera in quanto convenzione, l'intrigo in quanto meccanismo e i personaggi in quanto sue funzioni. Anche i riferimenti politici perdono, in questo graduale scadimento di ciò che ci si attende come « verosimile » (in quanto educati alla commedia all'italiana) a « convenzione », ogni possibilità di essere valutati alla lettera, e diventano ulteriori convenzioni: la Politica, come prima avevamo il Professore, la Sorella o la Provincia. Così, non ha senso dare importanza autonoma a un gesto di Camillo, a una battuta di Carlo o a un discorso di Vittorio, poichè sono tutti, gesto battuta discorso, al servizio del **gioco**, che solo conta; e questo gioco possiamo paragonarlo a uno spettacolo di circo, dove si moltiplicano i pezzi di bravura, gli a solo o gli esercizi collettivi per la sola riuscita dello « spettacolo », della risata **generale** che esso provoca, e che annulla, condensandole, le risate particolari e sparpagliate. Si esce (si dovrebbe uscire) da **La Cina è vicina** con la sensazione di aver visto il circo, o manifestazione fieristica, o spettacolo da baraccone più consono, per la sua stessa forma, a equi-valere la situazione politica italiana attuale, almeno per chi, come Bellocchio, vuole considerarla una situazione data, stabile, non (immediatamente) mutabile, e vuole quindi rappresentarla per quello che è, vietandosi di alludere ad alternative o superamenti eccessivamente illusori (1): anch'essa un grande spettacolo fieristico, di cui riconoscere il caos, la mistificazione, l'« imbroglio » tutto italiano, una « cosa » da ridere insomma, omologamente al film, anche se di un riso impotente e non liberatore.

2) Quanto al decentramento, alludiamo al procedimento (anche questo sistematico) di costruire un'azione principale assai forte — grazie al « meccanismo » che la sostiene e la muove — ma continuamente « spostata » per l'intervento di azioni minori e collaterali, che senza costituire centri d'interesse alternativi al primo si limitano ad annullarlo, quindi a rivelarne l'inanità, riducendo quella che (partendo dal genere) sembrava **una** storia a una serie di frammenti giustapposti, privi di punti di vista privilegiati. Ne deriva, per lo spettatore, la mancanza di scelte o, meglio ancora, la loro moltiplicazione, dato che idealmente il film potrebbe raccontare così la storia dei Gordini, come quella (assente) di Rospo, Giacomo, Wolfango, Furio; ne deriva un senso di disagio profondo,

1) *Sintomatica in questo senso è l'eliminazione in sede di montaggio del primitivo finale. In esso Camillo, incarcerato assieme ai compagni a seguito del sabotaggio a teatro, riceve la visita di Vittorio che gli fa capire di poterlo fare uscire, ma da solo. Camillo rifiuta violentemente la proposta. Il film si chiudeva su un P.P. di Camillo colto da una crisi di disperazione. E' evidente che Bellocchio ha tagliato questo finale per non far apparire eccessivamente "simpatico" il suo giovane filocinese.*

compensato solo da quello che possiamo considerare l'unico vero « punto di vista », lo **stile** del film, la sua forma, cioè il suo esplicito **rifiuto** di assumere un punto di vista, la sua volontà incessante di decentrare l'attenzione verso uno zero, verso il vuoto, verso la stasi più sconfortante, poiché nulla di ciò che è dato merita particolare attenzione, nulla vale sufficientemente per emergere (Vittorio non è patetico, Camillo non è una vittima, Carlo non ha tenacia, Elena non è autoritaria (2): nessun personaggio riesce ad essere veramente « personaggio », a superare l'impasse posta da Bellocchio, quella del meccanismo — narrativo-e-politico — che tutto schiaccia e livella lasciando emergere alla fine solo **l'assenza** di movimento sostanziale a cui approdano i numerosi « movimenti » dei personaggi del film; il che, anche come discorso politico, non ci sembra poi tanto poco).

I due brani di sceneggiatura (desunta dal montaggio) che seguono sono stati scelti in base alla loro « tipicità » nel contesto del film e ci sembra che possano servire a puntualizzare alcuni dei rilievi stilistici fatti. Nel primo (è la prima metà della seconda sequenza del film) si può notare l'accumulazione insolita degli elementi visivo-auditivi generata dal variare incessante del campo e accresciuta dalla brevità delle inquadrature (da 1'' a 7'', se si esclude il piano « introduttivo » di 16''; per il resto della sequenza si nota solo un piano lungo — 40'', la seconda parte del discorso di Camillo — e un piano « conclusivo » di 18'', ma nel complesso resta confermato lo statuto stilistico della prima metà). Tale accumulazione non è compensata da una densità narrativa (Straub) o scenografica (Sternberg) o plastica (Hitchcock), ma appare sostanzialmente arbitraria, nella misura in cui non aggiunge nulla di determinante all'intreccio o alla conoscenza del personaggio; ci sembra invece che essa abbia una funzione precisa nei confronti dello spettatore, quella di deludere le attese (la sua speranza che cambiando l'angolazione si possa trovare un punto di vista dal quale far « emergere » il personaggio) attraverso una serie di inquadrature « futili », troppo rapide per essere godute, troppo « ovvie » per essere meditate, che sfaldano il filo conduttore principale, peraltro sempre presente (il discorso di Camillo, « sfasato » dalle gambe di Rospo, dalla palla, da Jà-Jà, ecc.).
Nel secondo brano (che comincia con l'ultima inquadratura della quarta sequenza del film), la necessità di « presentare » i vari personaggi è, se non sacrificata, portata avanti parallelamente alla costruzione di un gioco ad incastri che finisce per assumere un rilievo quasi autonomo: l'inserzione di Camillo in una scena che, come azione, interessa solo Elena e Furio; la moltiplicazione delle angolazioni su Camillo in cortile, **non** presentate come soggettive di Elena; la riduzione dell'incontro di Vittorio con Alfieri e Borsotti a due sole inquadrature, riduzione che permette di non perdere il ritmo delle entrate-uscite dei personaggi; lo scambio di saluti fra Giovanna e Camillo, inutile ai fini dell'azione ma utilissimo per completare il quadro degli incontri fra i vari personaggi.

I) 1. (16'') P.P. di Camillo che si guarda allo specchio; si apre la porta alla quale lo specchio è appeso; dal cortile entrano Rospo e Giacomo. R.: « Vittorio? Non viene? » G.: « Camillo non l'ha invitato. Oggi non vuole pubblico ».
2. (1'') P.P. di Jà-Jà, il cane dei Gordini.
3. (3'') P.P. come 1.
4. (1'') P.P. di Jà-Jà. Voce: « Jà-Jà ».
5. (2'') C.T. dell'antica cucina in Palazzo Malvezzi. R. e G. entrano e si siedono attorno a un lungo tavolo.
6. (1'') P.P. di Jà-Jà.
7. (1'') C.T. come 5. Rospo si mette a giocare con Jà-Jà.
8. (4'') P.P. come 1. Camillo si allontana dallo specchio.
9. (2'') M.P.P. di Camillo che si siede; il cane è sul tavolo.
10. (2'') C.T. come 5; C. lancia la palla a Jà-Jà.
11. (6'') M.F. di C. che si prepara a parlare.
12. (2'') M.F. di Giacomo e Rospo. Camillo (f.c.): « Certamente... »
13. (5'') C.T. come 5; C.: « ... la necessità di una presenza politica quotidiana accompagnata da una precocità intellettuale... »
14. (7'') M.F. come 11; C.: « ... che a buon diritto pretende da noi prestazioni superiori alla media, ci ha distratto da un problema che tanto più si aggraverà... »
15. (2'') C.T. dal basso, con la gamba di Rospo in P.P.; C.: « ...quanto più continueremo a rimandarlo:... »
16. (2'') M.F. come 11; C.: « ...il problema sessuale... »
17. (5'') M.P.P. di Rospo ch si appoggia al tavolo, ascoltando Camillo; C. (f.c.): « ...Intendo per rapporto sessuale un rapporto coitale non interruptus... »
18. (7'') M.F. come 11; C.: « ... in posizione orizzontale, nella totale distensione del corpo secondo la lunghezza, con la partecipazione attiva e consapevole... »
19. (3'') M.P.P. di Rospo, come 17; C. (f.c.): « ...di ambedue i contraenti ». R.: « Sogno o son desto? » C.: « Abbiamo escluso... »

2) *Ci sono, è vero, alcuni brevi momenti in cui sembra che i personaggi possano sfuggire al meccanismo, ma vengono immediatamente riassorbiti: si pensi alla scena di Camillo al pianoforte, a quella di Elena che getta a terra le lettere di Vittorio, a quella di Carlo che gioca col cane al Parco, a Vittorio che sfoglia il "Vittorioso", a Giovanna che piange scoprendo Carlo con Elena.*

20. (6'') C.T. come 15, la gamba di Rospo gioca con la palla; C.: « ... a priori la possibilità di sperimentarci su una prostituta, primo perché dovendo agire necessariamente allo scoperto... »
21. (1'') P.M. della gamba di R. inquadrata da sotto il tavolo; C. (f.c.): « ...in luogo pubblico... »
22. (2'') M.P.P. di Rospo; C. (f.c.): « ...le leggi borghesi potrebbero diffamare il nostro movimento ».
23. (3'') P.M. come 21, R. gioca col cane; R. (f.c., al cane): « Sht, non disturbare ».
24. (1'') M.P.P. di C. che guarda R.
25. (2'') M.P.P. di R.; C. (f.c.): « Secondo... »
26. (4'') C.T. come 15, R. calcia la palla verso C.; C.: « ...perchè rischieremmo di contrarre delle infezioni veneree che potrebbero indebolire... »
27. (3'') P.P. di Jà-Jà che prende la palla con la bocca e la riporta a R.: C. (f.c.): « ...con le loro conseguenze le nostre già esigue file. Rospo, se non stai attento... »
28. (1'') M.P.P. di C.; C.: « .. non continuo più ».
29. (2'') M.P.P. di R.; R.: « Sarebbe molto meglio » (segue il M.P.P. di 40'' di Camillo che continua il suo discorso).

II) 1. (10'') C.T. di Elena che scende dal letto dopo essere stata svegliata da Annetta; E. (a Furio): « Dai, svegliati. Tirati su ». F.: « Te l'avevo detto che era meglio casa mia ». E.: « Quante cose mi hai detto che se ne avessi fatte la metà... »
2. (7'') M.F. di Camillo che corre in cortile, alle prese con Jà-Jà; C. (rallentando la corsa): « La mia salvezza sarà la tua salvezza. La mia potenza... »
3. (5'') M.F. di Elena che esce dalla camera da letto, traversa il corridoio e va versa la finestra (accompagnata da movimento di macchina laterale).
4. (10'') C.T. di Camillo nel cortile inquadrato dall'alto. Lancia la palla a Jà-Jà. C.: « ...Giuliana, tu spezzerai i miei ceppi, cosicchè la mia anima dilagherà come un fiume a cui tu potrai abbeverarti. (Al cane) Dai! »
5. (2'') C.M. di Furio che bussa ai vetri della porta della camera.
6. (3'') C.L. del cortile, dall'alto. C. è accanto alla fontana.
7. (2'') M.P.P. di C. riflesso nell'acqua della fontana.
8. (2'') M.F. di Elena come alla fine della 3.
9. (4'') C.T. del corridoio mentre E. rientra in camera.
10. (6'') C.M. di E. che rientra ed incontra F. (come inizio 5); E.: « Cosa vuoi? » F.: « Posso darmi una lavata? » E.: « Non puoi darti niente. Vai via che è tardi, vai via prima che ti vedano, vai via ».
11. (1'') C.T. di due uomini nell'anticamera di Palazzo Malvezzi.
12. (14'') F.I. di Vittorio che entra e parla con i due uomini. Borsotti: « Geometra Borsotti ». V.: « Piacere ». Alfieri: « Alfieri Bernardo, il ferramenta. Ci scusi, professore, dell'ora inopportuna ». V.: « Prego, prego, accomodiamoci nello studio ».
13. (8'') C.T. in esterni. Giovanna arriva a Palazzo Malvezzi in bicicletta.
14. (7'') C.T. del cortile, entra G. in bicicletta. Jà-Jà la rincorre abbaiando. C.: « Ciao ». G.: « Ciao ».
15. P.P. di Vittorio nello studio. V. (a Giovanna f.c.): « Beh, come sta, Giovanna? Perchè io sto bene ».

ADRIANO APRA'
EDUARDO DE GREGORIO

LA CINA E' VICINA; r. e s.: **Marco Bellocchio**; sc.: **Marco Bellocchio, Elda Tattoli** f.: **Tonino Delli Colli** (b. n.); scg.: **Mimmo Scavia**; m.: **Ennio Morricone**; fon.: **Vittorio De Sisti**; mo.: **Roberto Perpignani**; int.: **Glauco Mauri** (Vittorio Gordini), **Elda Tattoli** (Elena Gordini), **Paolo Graziosi** (Carlo), **Daniela Surina** (Giovanna), **Pierluigi Aprà** (Camillo Gordini), **Alessandro Haber** (Rospo), **Claudio Trionfi** (Giacomo), **Claudio Cassinelli** (Furio), **Renato Jalenti** (Don Pino), **Laura De Marchi** (Clotilde), **Mimma Biscardi** (Giuliana), **Claudio Tura** (Wolfango), **Giuliano Todeschini** (il metronotte); pr.: **Franco Cristaldi per la Vides**; org. gen.: **Oscar Brazzi**; d.: **Columbia**; o.: **Italia, 1966-67**; l.: **m. 2930**.

Sovversivi

Il tempo. Due giorni e due notti d'estate, sereni e caldi. « L'Unità » con un titolo enorme che, comprata presto, macchia le dita di nero. « Rinascita » che esce diverso, con la prima pagina stravolta.
Lo spazio. L'Italia, poi Roma: le vie umbertine del centro, i viali periferici, la esplosione edilizia, il mare, Beethoven fra le Botteghe Oscure e San Giovanni.
Il comportamento. Gente che viaggia, corre, s'avvicina, constata, « è il meno che possa fare per lui », dirige, decide, va a fare la rivoluzione, si ammala, va a vedere **Pierrot le fou**, fa l'amore, perde un golf, singhiozza.
E' il disfarsi quotidiano che, forse, aiuterà una rivoluzione in Venezuela. Perché la gente di **Sovversivi** si comporta così? Perché è morto Togliatti o perché disubbidisce a qualche regola? Perché la 'camera' di Paolo e Vittorio Taviani resta ferma ad aspettare che un personaggio ritorni 'in campo' con la falsa fiducia di chi sa che ne risfuggirà subito? Perché **Sovversivi** è un film diretto da

qualcuno che sa che, tempo fa (a Parma, nel '64, fra un cader di bicicletta e un mancato appuntamento con un maestro comunista) è stato celebrato, assai postumo, un funerale a un modo di guardare la realtà che, talvolta, è stato chiamato neorealismo.

Il tempo. Sovversivi è un film sul tempo, sulla sua violazione, sulla contemporaneità degli accadimenti in una società. E questo è il suo primo interesse, una delle sue novità. Il tempo, le ore, il giorno e la notte, il buio e la luce, conducono, naturalmente, a esperienze simili: il sonno, la stanchezza, l'euforia, la tristezza. I protagonisti di **Sovversivi** sono protagonisti di una sola storia, prima che per il fatto d'essere comunisti che vanno ai funerali di Togliatti, perché sotto la stessa emanazione di luce, respiranti la stessa aria. Si veda il torpore della prima notte che lega Ermanno e Muzio, Ettore, Giulia e Paola; il loro torpore, lo stato di attesa — una partenza, la scelta di un mestiere, il darsi, finalmente, alla propria inclinazione sessuale —, è il loro momento psicologico collettivo dinanzi a un fatto pubblico ed è dato da Paolo e Vittorio Taviani, appunto, perché colto nei momenti della sua individualità sottomessa a regole superiori, nel nostro caso temporali. Il tempo, in **Sovversivi**, è violato cinematograficamente perché il 'frattanto' che il montaggio suggerisce continuamente non precede una azione diversa e simultanea ma uguale e tendente a uno stesso scopo e simultanea. La moltiplicazione delle ore che coprono gente 'uguale' dà un senso di ineluttabilità (della storia) che è la più vistosa caratteristica del film.

Lo spazio. Sovversivi è anche un film sullo spazio che si configura senza gli stretti confini che i personaggi certo idealmente posseggono. Giovanna, Giulia, Sebastiano, Ludovico o il vecchio Leonardo si muovono nello stesso luogo. I Taviani aspettano che un personaggio entri in campo, questo o quello, non importa. Le azioni, nello stesso luogo, nello stesso tempo, sono simili e questo è ciò che importa per sottolineare l'imperiosità del momento storico. Lo spazio non ha limiti materiali — pareti, città o più semplicemente luoghi naturalisticamente individuati —, ma limiti morali. I personaggi innegabilmente si dibattono, cercano punti di fuga, non da un luogo preciso ma da una situazione politica e morale data nel film grazie all'abbattimento dei limiti spaziali.

Il comportamento. Sovversivi è, naturalmente, anche un film sul comportamento dei suoi personaggi di fronte a un avvenimento che li mette in condizione di dover scegliere. Anche in questo terzo aspetto ritorna il procedimento di annullamento delle individualità sùbito dopo essere state affermate. Le quattro vicende del film sono diverse a un primo livello, ma simili in quanto tutte al limite di una svolta, di una decisione. Quando giunge il momento solenne del funerale, tutto è risolto nel senso che tutto ricomincia — come dopo aver voltato un angolo. I personaggi sono finalmente — veristicamente — tutti nello stesso luogo, nello stesso tempo e fanno la stessa cosa (anche se Leonardo in fuga ricorda l'« assurdità » di una tale apparenza), ma la verità è che tutti devono ancora arrivare in un luogo, in un certo momento, a fare qualcosa.

Sovversivi. Il film di Paolo e Vittorio Taviani è bello, anche se non perfetto nella messa in opera delle intenzioni da me inventariate, perché affronta in modo diverso un tema caro a tanto cinema italiano 'impegnato'. E' giusto che siano proprio loro due a farlo, per le loro idee politiche, per la loro educazione, per il loro essere cresciuti fra Rossellini e la politica culturale del PCI, fra l'amore per la verità-e-la-novità e i sottoprodotti del neorealismo. **Sovversivi** è un film diverso perché riesce a parlare di politica, di morale, a fare un discorso collettivo mettendo in scena crisi individuali, senza imporre soluzioni preconcette. Perché è un film che si fa mentre i suoi registi stessi non sanno cosa fare o pensare. E' la cristallizzazione generosa di un'incertezza, ed è bello vedere due registi comunisti avventurarsi nei pericoli del formalismo, del macchiettismo, del film a episodi, evitandoli tutti, col candore lucido di chi si libera del passato.

La morte di Togliatti in **Sovversivi** è la fine di un periodo e l'inizio di un altro, ma è anche un'ulteriore testimonianza della fine di un modo di fare cinema (fine il cui inizio risale a **Francesco giullare di Dio** - ma come si fa ad avere orecchie per intendere proprio al momento giusto?) e, almeno per Paolo e Vittorio Taviani, un inizio per capire con il cinema, senza confondersi. Che, poi, dovrebbe essere la massima aspirazione d'ogni giovane regista italiano: capire, dato che non c'è niente da affermare.

MAURIZIO PONZI

SOVVERSIVI; r., s., e sc.: **Paolo e Vittorio Taviani**; f.: **Gianni Narzisi, Giuseppe Ruzzolini** (b. n.); arr.: **Alpico Prosperi**; co.: **Lina Nerli Taviani**; m.: **Giovanni Fusco**; mo.: **Franco Taviani**; a. r.: **Luciano Pinelli**; int.: **Lucio Dalla** (Ermanno), **Pier Paolo Capponi** (Muzio), **Enrica Chiaromonte** (Rosanna, moglie di Ermanno), **Luciana Galli** (moglie di Muzio), **Barbara Pilavin** (madre di Ermanno), **Raffaele Triggia** (padre di Ermanno); **Giorgio Arlorio** (Sebastiano), **Marija Tocinowski** (Giulia), **Lidija Jurakic** (Paola); **Giulio Brogi** (Ettore), **Fabienne Fabre** (Giovanna), **Rodhelle Vallardi** (madre di Giovanna), **Piero Anchisi, Pier Annibale Danovi, Alberto Filippi, José Torres, Angelo Barcella** (amici di Ettore); **Ferruccio De Ceresa** (Ludovico), **Filippo De Luigi** (Luciano), **Maria Quasimodo** (madre di (Ludovico), **Fjodor Chaliapin** (« Leonardo »), **Paolo Zamattio** (« Sandro »), **Vittorio Duse** (« visitatore »), **Vittorio Taviani** (un medico); **Brunetta Ciuffini** (la donna che scrive la lettera); pr.: **Giuliani G. De Negri per Ager Film**; d. pr.: **Armando Bertuccioli**; org. gen.: **Gito Battistrada**; o.: **Italia, 1966-67**; d.: **CIDIF**; du.: **95'**.

Il film sembra cominciare effettivamente come una commedia di costume, con la presentazione del popolino fra le montagne greche, il solito caffé e i personaggi rappresentativi della popolazione lì riunita. Prima, è vero, abbiamo assistito alla distruzione apparentemente immotivata di un gregge e, immediatamente dopo, all'incontro di due amici separati da tempo (nei quali riconosciamo il pastore e il distruttore del gregge): ma nulla di tutto ciò è stato troppo chiaro, e soltanto un lieve malessere persiste quando all'inizio della « commedia di costume » crediamo di stare finalmente con i piedi a terra, in **una** convenzione cinematografica.

In un articolo pubblicato in « Le Nouvel Observateur », n. 158, Nico Papatakis dice: « Tutto ciò (1) è impossibile esprimerlo, in un'opera, utilizzando le forme classiche di una cultura che è essa stessa una cultura di oppressione ». Egli aveva quindi di fronte a sé due strade: 1) fare qualcosa di fondamentalmente diverso, fuori di qualsiasi genere, ossia inventare — a partire da **zero** — un nuovo genere. Ma è possibile? Roland Barthes, nella prefazione ai suoi « Saggi critici », dice, a proposito della letteratura: « non ci sono mai creatori, ma solo combinatori »; nel cinema, egualmente, il grande pericolo è quello di illudersi di inventare ignorando tutto ciò che è stato fatto prima, per scoprire poi che l'invenzione non è altro che ripetizione di qualcosa già fatto. E' meglio allora optare per 2) a partire dai generi stabiliti, **combinarli** in modo nuovo. In questa maniera, l'opera, coscientemente, partirà **da** una cultura, suo terreno legittimo.

Torniamo a **Pâtres**. Il caffé del paese si vede turbato da una discussione che divide i clienti in due parti: una guerra comincia. E, immediatamente, senza transizione, passiamo alla farsa: la madre del poverissimo pastore dell'inizio va a chiedere la mano della figlia del signorotto locale. Nello scontro, è l'oscenità a emergere e dominare: la venerabile vedova alza le gonne e mostra, davanti a tutti i vicini. Sarà quindi la volta della figlia del signorotto, perfetto modello di virtù domestiche, e dei suoi rapporti col padre e col fratello. Ci troviamo qui in piena commedia drammatica e quello che conta (dopo le urla paesane) è il mezzo tono col quale la ragazza si compiace nell'abiezione dell'ubbidienza, il rigore religioso col quale il padre enuncia i principi borghesi di proprietà, dote e matrimonio, lo smascheramento che opera dall'interno il fratello e la masochistica resistenza che la sorella, nel suo ruolo di martire, gli oppone: in lievi movimenti davanti alla macchina da presa, nei suoi spostamenti che in tre quattro minuti si convertono in rete. L'intrigo comincia a costruirsi e i legami fra i personaggi si fanno evidenti. Ma Papatakis continuerà con le sorprese: scene corali, melodramma e nuovamente farsa, il sorgere di un « amour fou » tra il pastore e la figlia del signorotto, che evoca opere care ai Surrealisti: « Cime tempestose» della Brontë e il film che Buñuel ne ha tratto, **Abismos de Pasión**; per giungere ad un **climax** delirante e grottesco, sublime e ridicolo (queste classificazioni, fra altre, sono già previste nell'opera).

Il lettore a questo punto comincia a dubitare della sincerità dell'autore. Si tratta di un nuovo tentativo di « épater » lo spettatore? Non è forse arbitrario accumulare convenzioni così contraddittorie? Sì, arbitrario, ma rispetto a che cosa? Precisamente rispetto a quella cultura che Papatakis considera oppressiva e che cerca di far esplodere: l'accumulazione progressiva di elementi eterogenei di diversa origine finisce per creare un mondo **altro** — perché rivelatore di quel mondo che abbiamo visto sempre attraverso i veli dei generi chiusi in se stessi, che oggi possono avere come tali solo una funzione conservatrice —, sempre sfasato rispetto alla base « realistica » che una storia di questo tipo sembrerebbe esigere (sfruttamento della popolazione rurale da parte dell'aristocrazia); e la **contaminatio** delle « forme classiche » porta a « ignorare deliberatamente la psicologia e il descrittivo », a « evitare il realismo del vissuto, del 'fotografato' »: compito necessario nella trasposizione del tema politico nel cinema, secondo Papatakis. Egli conduce così la sua guerra di guerriglia nel proprio campo, sgretolando durante due ore le **forme** di una cultura. Non è forse questa l'azione più efficace che il cinema impegnato può (per ora) raggiungere?

EDUARDO DE GREGORIO

tr. letter.: **Pastori del disordine**; r. e sc.: **Nico Papatakis**; f. (b. e n.) **Jean Bofety, Christian Guilouet**; m.: **Pierre Barbaud**; mo.: **Geneviève Vaury, Panos Papakiriakopulos, Suzanne Cabon**; int.: **George Dialegmenos** (Thanos), **Olga Carlatos** (Despina), **Landros Tsangas** (Yankos), **M. Carussos** (Vlahopulos); **N. Nonerio** (Pericles), **D. Stanerios** (Karavidas); pr.: **Lenox films**; o.: **Francia-Grecia, 1967**; du.: **130'**

JAGUAR; r., f., mo.: **Jean Rouch; int. (nella parte di se stessi): Damouré Zika Lam Ibrahima Dia, Illo Gaoudel, Douma Besson, e le voci di Adame e Jean Rouche**; pr.: **Films de la Pléiade**; o.: **Francia, 1954-1967**; du.: **100'**; **colore, 16 mm ingrandito a 35. (Vedere articolo di Adriano Aprà nella rubrica « Situazione »).**

1) *« Il film che volevo fare era sui greci, con i greci che lo dovevo girare (...) Ho cercato di scoprire tutto ciò che manifestava, attraverso il linguaggio in particolare, l'oppressione nella quale vivono i greci (...) Un greco, in verità, è un algerino prima della guerra d'Algeria ».*

Thonon e Mannheim: dove va il nuovo cinema?

di Adriano Aprà

Che cosa sia, che cosa debba o possa essere, oggi, un cinema di contestazione (della realtà che ci circonda, di un cinema integrato e assuefatto) è l'interrogativo al quale può essere ricondotta la ricerca — per altri versi così divergente — in cui è impegnato il « nuovo cinema » in tutto il mondo. D'altro canto, che si continui a ricercare, che in concreto ogni « nuovo » film somigli poco agli altri nuovi film, significa che anche il fatto stesso della contestazione, o dell'impegno (per servirsi di un termine screditato), è posto sotto interrogazione. C'è da chiedersi, innanzi tutto, se all'operazione distruttiva, dissolutoria, demistificatoria, deve e può seguire una fase costruttiva, positiva: è solo disagio o anche sollievo quello che si prova di fronte ai nuovi film? (L'interrogativo trascende il contesto del nuovo cinema e investe le esperienze di un cinquantennio: certo c'è stato **Sciopero** — il cinema fatto con gioia —, c'è stato **Paisà** — l'epos della ricostruzione. Ma non corriamo il rischio di contare i film « positivi », dove l'affermazione di un valore non appaia o retorica o nostalgica o utopistica?). Certo è che di fronte ai rari sintomi di un cinema positivo, c'è la grande maggioranza dei film « negativi »; ed è più che logico: se i primi guardano al futuro, i secondi guardano al presente, ci stanno dentro, l'hanno digerito e adesso lo vomitano, con rabbia, disgusto, violenza, tenerezza o lucidità.

Basta andare a qualche manifestazione delle meno divistiche per rendersene conto, e per accorgersi anche che il termometro varia di continuo, e che non si può scegliere questo o quel film a tipizzare un cinema che rifiuta le categorie, che anzi le distrugge a mano a mano che le crea. Il nuovo cinema cancella le sue tracce, ogni film mangia l'altro: così niente musei, niente cineteche, perchè è il cinema che deve **funzionare**, che deve servire. E' Godard che lo insegna, lui che sembra accompagnare a distanza un movimento sovvertitore senza capi. Così, per il critico, soffermarsi su film che si negano come tali — cioè come « opere » concluse e autosufficienti — significa tentare di decifrare le tracce di un'**idea di cinema**, di cui essi sono portatori non esclusivi. Vediamo alcuni di questi « tentativi di film » a Thonon-les-Bains e a Mannheim (1).

1) **Warrendale** (Allan King, Canada; Mannheim: rassegna film CICAE) o la possibilità di un cinema della sensazione fisica, che si ponga come alternativa contestatrice rispetto a un cinema più levigato, più « corretto »: sia esso il cinema schermico — dove l'immagine resta attaccata allo schermo, senza mai « schiaffeggiare » lo spettatore — ovvero un cinema di sensazione puramente comportamentistica o avvenimenziale, « televisiva », inerte al livello strettamente audio-visivo, com'è il caso di molto cinema-verità. In **Warrendale** agiscono a un tempo verità e menzogna, documento e finzione: la ripresa contemporanea dell'immagine e del suono si accompagna a una concentrazione quasi assoluta del film sulla violenta esplosione dei sentimenti di alcuni bambini « emotivamente anormali », ospiti di una casa di cura tenuta da giovani « moniteurs ». Nessuno o pochissimo spazio viene lasciato fra una scena di

1) *La settimana del nuovo cinema di Thonon-les-Bains* (16-22 *agosto*), *organizzata dai "Cahiers du cinéma" in collaborazione con i servizi di ricerca dell'O.R.T.F., col Centre National de la Cinématographie e con la nostra rivista, si è svolta nell'ambito della locale "Maison de la Culture". Per quanto riguarda l'attività in generale e quella cinematografica in particolare delle Maisons, rimando alla lunga e dettagliata intervista pubblicata dai "Cahiers" con Jean Loup Vichniac, incaricato per conto del Centre National de la Cinématographie di seguire i rapporti fra cinema e Maisons de la Culture* (*cfr. n.* 195, *novembre* 1967).
Posso solo aggiungere che, a giudicare dall'ottimo livello delle discussioni che seguivano ogni sera le proiezioni (introdotte con molta intelligenza da Michel Delahaye), la funzione delle Maisons è essenziale per quanto riguarda la formazione di un pubblico non-specialistico né irretito in vizi cineclubistici, ma capace di inserire il cinema nei più ampi problemi della cultura contemporanea.

Assai diversa l'atmosfera di Mannheim (9-14 *ottobre*), *festival "minore" ma con tutte le carte in regola, prima fra tutte quella della sovrabbondanza di proiezioni, non accompagnata da un livello qualitativo adeguato, e resa ancor più pesante dal monolinguismo dominante. Mannheim, alla sua sedicesima edizione, è una settimana internazionale del documentario, alla quale si affiancano una serie di opere prime a soggetto, una rassegna dei film vincitori del premio C.I.C.A.E. e una retrospettiva, dedicata quest'anno al (cosiddetto) "giovane cinema tedesco". Queste alternative ai documentari hanno permesso di vedere qualche buon film, ma bisogna dire che a Mannheim, al contrario di Thonon, il nuovo cinema è emerso* malgré lui: *le stimolanti conversazioni con i registi dei film presentati, che seguivano ogni sera le proiezioni, non compensavano la mediocrità spesso intollerabile delle opere presentate in concorso.*

violenza e l'altra per motivare — per illustrare documentaristicamente — il comportamento sia dei giovani internati che degli istitutori: la violenza si esprime quindi « in assoluto » (un po' come avveniva in **The Miracle Worker** di Arthur Penn), e diventa ben presto una violenza cosmica, in quanto priva di alternative, che provoca lo spettatore a un livello puramente fisico, non compensato da possibilità di interventi intellettuali o sentimentali. La violenza che si libera sullo schermo, tanto più inquietante in quanto esercitata da, e su, ragazzi (la cui anormalità emotiva di base viene ben presto dimenticata, data la struttura del film), mette lo spettatore in una situazione di disagio estremo: testimone di qualcosa di orribile, egli non sa spiegarlo né può intervenire: è, se vogliamo, nella situazione di Elisabet Vogler di fronte allo schermo televisivo che trasmette la violenza del Vietnam. Per molti versi, questa concentrazione della violenza fa di **Warrendale** una metafora non storicizzata. Per Allan King non si tratta di situare nel tempo e nello spazio alcuni avvenimenti ma di offrire un « oggetto » esplosivo, che può esplodere ovunque. Ma il film lo vediamo oggi, e non possiamo fare a meno di situarlo; così la « favola » dei bambini che esprimono senza alcun ritegno o limite i loro sentimenti (amore, dolore, rabbia, paura) si muta per noi in « realtà »: la violenza concentrata nel film non è altro che la violenza che viviamo, adulti, sparsa nella vita quotidiana; e l'infanzia (lo stato infantile, piuttosto, che accomuna i ragazzi dagli 8 ai 15 anni ospiti di Warrendale), strappata (per una malattia che, non «documentata» in quanto tale, ci appare come stato normale) alla serenità e all'innocenza che credevamo sue proprie, denuncia una realtà positiva insostenibile. Alla fine di **Germania anno zero** Edmund (un possibile ospite di Warrendale) si suicida, e Rossellini afferma — oggi — che quello « è un gesto di abbandono, un gesto di stanchezza col quale [Edmund] si lascia dietro le spalle tutto l'orrore che ha vissuto e al quale ha creduto » ma, aggiunge, « ci si abbandona come quando si piglia coscienza (...), ci si abbandona prima di tutto al riposo per ricominciare un'azione successiva; e lui si abbandona a questo grande sonno che è la morte, e da lì nasce il nuovo modo di vita, l'accento di speranza e di fede nel futuro, nell'avvenire e negli uomini » (2). Alla speranza di un ordine diverso rimanda anche, disperatamente, **Warrendale**, come ogni film sull'infanzia che ci strappi all'immagine di un'innocenza inalterabile: come **Daniel** di Bergman, dove è interrogativamente che viene concretata un'armonia, come **The Miracle Worker**, dove tale armonia veniva lucidamente — ma ancora nel « sogno » dell'arte schermica — prospettata alla fine del film. In più, **Warrendale** si serve della violenza per rigettare la violenza: violenza fisica, fatta agli occhi e alle orecchie, violenza di lacrime vere, di urla vere, decuplicate dalla sintesi del montaggio. Si tratta di agire **direttamente** sui nostri sensi intorpiditi, assuefatti alla diffusa violenza visivo-auditiva della vita quotidiana, e resi ormai quasi insensibili, quindi inattivi, incapaci di vedere e sentire veramente. Un'operazione irrazionale, se si vuole, nella misura in cui mira innanzi tutto ai sensi, prima che al pensiero. Un cinema in cui, al limite, non si può e non si deve pensare. Un cinema da respingere, per questo? Davvero no, se anche l'occhio e l'orecchio devono avere la loro parte in questa opera di liberazione generale in atto nell'arte moderna, liberazione dalle stratificazioni stilistico-accademiche, dalle codificazioni che rischiano di rendere letteralmente insignificanti le opere d'arte, i tentativi di comunicazione... **Warrendale** indica qualcosa come un'operazione chirurgica, cui sottoporre i nostri occhi e le nostre orecchie, che preluda al nuovo modo di pensare. Un film anti-intellettuale, propedeutico però al cinema di idee. E' questo del resto che vuol dire Susan Sontag quando afferma che « al posto di un'ermeneutica dell'arte abbiamo bisogno di un'erotica dell'arte » (3), Julian Beck che esige « la partecipazione fisica dello spettatore partecipante », per un teatro che si avvicini « a quella fase nella quale troppo non è più oltre tollerabile e qualcosa d'altro deve accadere » (4), o Jerzy Grotowski secondo il quale « violando l'intimità di un organismo vivente, svelando le sue reazioni fisiologiche e i suoi impulsi interiori in modo così brutale da raggiungere il limite della misura, noi rendiamo a una situazione mitica il suo valore concreto e umano, la trasformiamo in una espressione pura della verità vissuta » (5). Un cinema sensoriale, quindi, che ci insegni a sentire di più, e che preluda a un pensare di più (e diversamente). In questa direzione vanno ricordate le esperienze, per molti versi più radicali ancora, di un cinema che si può definire « ottico », nella misura in cui rinuncia quasi totalmente alla riconoscibilità realistica dell'immagine: penso al « film in progress » a 8 mm. presentato dal giovanissimo John Cavanaugh a Pesaro, nel quadro della selezione del New American Cinema (e rivisto qualche giorno dopo a Roma, già con un nuovo montaggio e col titolo **Dragon's Paw**). I lampi di immagini mal sviluppate e mal collegate, il rapido succedersi di fotogrammi bianchi e neri e la colonna sonora fatta di musica-rumore ad altissimo volume contribuiscono a fare di questo film piuttosto un

2) *Dalla terza puntata della trasmissione televisiva "Colonna sonora" a cura di Glauco Pellegrini. Testo pubblicato in "*Bianco e Nero*", n. 3-4, 1967, pag. 29.*

3) Against Interpretation, *ed. Delta, pag. 14.*

4) The Life of the Theatre, *in "*Teatro*", n. 1, primavera 1967, pag. 41 e 49.*

5) Verso un teatro povero, *ibidem, pag. 67.*

test che un discorso in immagini-suoni: un disordine audio-visivo che serva alla « pulizia » audio-visiva. Dopo questo film si possono vedere tutti gli altri film, veramente. (Diverso è, mi pare, il caso del « perfezionista » Peter Kubelka, che in **Arnulf Rainer** si limita ad alternare fotogrammi bianchi e neri, e quello di Norman McLaren, che in **Lines Vertical, Lines Horizontal** e **Mosaic** utilizza le variazioni rispettivamente di una linea e di un punto: la loro è ricerca « ottica » non di un disordine, che spinga lo spettatore a reagire, ma di un ordine concluso in se stesso, autosufficiente, di un'armonia propriamente schermica. Ancora diverso è il caso di alcuni registi « giovani » dove la ricerca della sensazione fisica diventa piuttosto ricerca del sensazionale e compiacimento « estetico » per questo sensazionale: così, almeno a giudicare da una prima visione, in **Os Fuzis** di Ruy Guerra — assai distante dall'autentica forza espressiva del suo conterraneo Glauber Rocha; così nel simbolismo « fisicizzato » da una fotografia sapientemente contrastata dei **Martiri dell'amore** di Jan Nemec; così ancora nel documentario americano **Titicut Follies**, premiato a Mannheim dove la situazione « documentaria » non viene mai trascesa, e lo spettatore finisce per sentirsi come il visitatore di un giardino zoologico, che non ha paura delle bestie chiuse in gabbia proprio perchè riconosce la « gabbia » e le « bestie »: nominato, il pazzo diventa innocuo. Infine, a scanso di equivoci su quanto detto, vanno qui ricordate tre esperienze negative ma convergenti, quelle di Jonas Mekas in **The Brig**, di Peter Brook nel **Marat-Sade** film e di Peter Whitehead in **Benefit of the Doubt,** trascrizione filmica dello spettacolo teatrale « US » di Brook, che hanno creduto di dover mimare con la sovrabbondanza dei movimenti di macchina, con la moltiplicazione delle angolazioni o del montaggio la « violenza teatrale », questa sì autentica, del Living Theatre o della Royal Shakespeare Company: il risultato, sullo schermo, è semplicemente che una violenza, esteriore e accademica, quasi codificata, uccide l'altra (6).

2) **Machorka-Muff** e **Nicht Versöhnt** (Jean-Marie Straub; Thonon e Mannheim), o il cinema di idee. Siamo sul versante opposto a quello del cinema della sensazione fisica. Non urla, qui, ma silenzi: le immagini si compiono nel pensiero. Anticinema quindi? No, « cinematografo », cioè « cinema allo stato nudo », nella misura in cui porta alle estreme conseguenze il processo di eliminazione dal « cinema » di ogni « pornografia », cioè di ogni « volontà » di espressione, cioè ancora di ogni limitazione del senso. Così inteso, il cinema di Straub è rigorosamente inassimilabile, cioè non inghiottibile da parte dell'industria: e Straub infatti paga di persona l'isolamento a cui lo costringe il suo rigore, la sua lucidissima opposizione ad ogni « tradizione del nuovo » (proprio quella che ha decretato il successo critico del « nuovo » cinema tedesco). Con Straub oggi ci troviamo, probabilmente, nel punto più avanzato possibile di un cinema di contestazione, all'nterno di una società non rivoluzionaria. In questo senso, anche il suo è un cinema di violenza: ma a livello intellettuale. Come l'occhio e l'orecchio, in **Warrendale** et similia, non ricevevano immagini-sonore preformate, intenzionate, nominate, così nel film di Straub il cervello non è invitato ad assimilare « pensieri pensati » ma a scontrarsi con materiali ottico-auditivi su cui riflettere, costruiti in modo tale da non esaurirsi mai in **un** pensiero, ma da rinnovarlo e da stimolarlo di continuo: **Machorka-Muff** e **Nicht Versöhnt** sono strutture a senso sospeso, per eccellenza. Di qui l'opera di spoliazione progressiva: al livello della singola inquadratura, concepita come un « mondo », e a quello del montaggio, al livello cioè delle coordinate spazio-temporali. Si tratta di eliminare il superfluo per arrivare all'essenziale, cioè a un tutto, di tagliar via i significati contingenti, le scorie simboliche o naturalistiche, per giungere a un senso globale e inesauribile: « il mio lavoro nello scrivere un **découpage** è quello di arrivare a un quadro completamente vuoto, per essere sicuro di non avere assolutamente più alcuna intenzione, di non poterla avere quando giro ». Il risultato di questo processo è un'opera-blocco, una sfera trasparentissima, di fronte a cui lo spettatore non può che scontrarsi, con tutta la violenza prevista dall'autore, che nasce innanzitutto dalle assuefazioni e dai vincoli che tale spettatore si porta dietro (« solo violenza aiuta dove violenza regna »). Da questa violenza intellettuale deriva che lo spettatore possa sentire l'opera come atto terroristico, da rifiutare in blocco, o invece come sfida, da accettare sapendo che il risultato sarà comunque un mutamento. Perché, se non altro, muterà il suo rapporto di visione con lo schermo; non più un'attenzione del 30% che si trasforma gradualmente e inavvertitamente in passiva ricezione (quella a cui ci ha abituato il cinema di consumo, anche nei migliori dei casi), ma un'attenzione del 100%, un **attaccamento** totale allo schermo, che prelude però (qui la differenza capitale col cinema « schermico ») al **distacco** da esso, alla presa di posizione attiva nei suoi confronti: bisogna sbattere la faccia contro il vetro per guardare attraverso di esso. (Ma a questo punto non bisogna dimenticare che Straub ha imparato la lezione dal muto, per esempio dai cortometraggi di Griffith o di Chaplin, da

———

6) *Per un allargamento del concetto di "cinema della sensazione fisica" si veda l'articolo di Nöel Burch,* Structures d'agression, *in "Cahiers du cinéma" n.* 195, *novembre* 1967.

Sciopero: tutti film che, visti oggi, ci lasciano interdetti, al di là di ogni altro valore, per la quantità strabiliante di avvenimenti di cui è piena ogni inquadratura, e quindi per l'attenzione inusitata che esigono). Attaccamento-distacco: i momenti ellittici e quasi ermetici dei film di Straub (si pensi, in **Machorka-Muff,** alla telefonata di Macho con Inn all'inizio — « Pronto », « Il grano spunta... », « Inn? », « ...anche oggi il bebé verrà battezzato. So long » —, o all'unica inquadratura di Macho e Inn nella cattedrale — « Il tuo ottavo [marito] sarà un generale » —) o, al contrario, quelli estenuantemente allungati (il cameriere che prepara le bevande per Machorka-Muff e il suo ospite nella hall dell'albergo, la serie di quotidiani con le « prove » del progressivo riarmo tedesco) sono infatti tutti, per difetto o per eccesso, **tracce,** o **prove,** che pongono la loro presenza in maniera tanto più positiva in quanto rimandano ad altro, a un oltre. Processo questo che, a leggerne la sceneggiatura, sembra portato alle estreme conseguenze nella **Cronik der Anna-Magdalena Bach** (7).

3) Al campo delle esperienze-limite, di laboratorio, nelle quali il cinema saggia i propri limiti linguistici, quasi sempre contestandoli ed estendendoli, appartengono **Brigitte et Brigitte, Der Brief** e **David Holzman's Diary**. Qui la contestazione è al livello immediatamente linguistico, e il termine di opposizione è il cinema esistente: una problematica formale, insomma, ma dalla quale non si può prescindere, e che risulta ampiamente eloquente: a nulla serve parlare d'altro attingendo alla lingua degli altri, quindi tanto vale cominciare con l'inventare un linguaggio proprio, capace di dire e non di ridire.

Di **Brigitte et Brigitte** (Luc Moullet; Thonon) il meno che si possa dire è che si tratta di un'esperienza salutare. Riuscito o no che sia, il film si pone come un'opera didattica: dovrebbe essere mostrato alle elementari del cinema, in apertura di programma, per insegnare come si deve guardare. Questo esempio di cinema « povero » è stato lapidato da critici abituati, anche quando si proclamavano difensori del nuovo cinema, all'estetica del cinema « ricco »: di qui le accuse relative alla fattura stessa del film, « girato male », « radiofonico » per la sovrabbondanza di commento nella prima parte del film, piatto e statico per il partito preso del piano fisso e privo di movimento interno; si è arrivati perfino ad accusare Moullet di aver barato, facendo passare per lungometraggio un mediometraggio preceduto da un suo vecchio cortometraggio, **Terres Noires**. E', insomma, ancora in gioco il problema del cinema « brutto »; era nel '58 che Godard affermava, a proposito di **Montparnasse 19:** « Darei tutto il cinema francese del dopoguerra per il solo piano, mal recitato, mal inquadrato, ma sublime, in cui Modi chiede cinque franchi per i suoi disegni alla terrazza della Coupole » perchè, aggiunge, « chi salta nel vuoto non ha più conti da rendere a chi l'osserva ». Certo, Godard esagera, ma il principio è stabilito: non ci importa nulla, ora che tutti sanno fare « bene » il cinema, della correttezza professionale, anzi dovremmo rifiutarla, e proclamare al limite che il cinema o è fatto male o non è cinema; il che, detto altrimenti, vuol dire che di fronte al fatto di filmare bisogna « saltare nel vuoto », rischiare di uscire dalle regole (Godard diceva: « un film moderno ha ben diritto d'essere la paura della macchina da presa, la paura degli attori, la paura dei dialoghi, la paura del montaggio »), come hanno fatto alcuni dei più grandi non-professionisti del cinema: Rossellini, Buñuel... Dopo il film di Moullet, così radicale nella direzione prescelta, non dovremmo più permetterci certe accuse nei confronti dei film; non dovremmo p. es. accusare **La Contessa di Hong Kong** di essere girato male, privo di ritmo o eccessivamente ritmato, perchè se la constatazione è esatta, essa non dovrebbe mai diventare un'accusa: sì, è vero, è girato male (rispetto alle regole codificate), e con questo? Tutto resta ancora da dire. **Brigitte et Brigitte,** tornando all'estetica di Lumière e di Charlot, ci insegna che al cinema c'è ancora tutto da fare.

Der Brief (La lettera, Vlado Kristl, Germania occ.; Mannheim: prospettiva « nuovo cinema tedesco »). Ne parlo con riserva, trattandosi di un film fondato quasi più sulla parola che sull'immagine, che ho visto in una copia non sottotitolata. Comunque, dopo le delucidazioni di un amico tedesco, mi pare che l'esperienza di Kristl possa essere avvicinata a quella di Moullet in quanto a) si tratta di due film comici — forse gli unici del nuovo cinema, assieme a **Le Départ** di Skolimowski — dove il comico ha funzione liberatrice e sovvertitrice anche nei confronti del linguaggio filmico; b) l'esperienza-limite perseguita da Moullet col piano fisso (e i movimenti di macchina in rapporto al piano fisso) è condotta da Kristl, sul piano opposto, col movimento di macchina: la macchina da presa viene usata come un « arnese », in libertà assoluta, e **senza** significazione seconda che non sia negativa, negativa dell'ordine, della visione stabile (neppure statica), del concetto stesso di « inquadratura » come punto di vista privilegiato; di fronte a una « scena » di **Der Brief** (dato che Kristl — e se ne rammarica — ha conservato al suo film una certa continuità spazio-temporale) la rottura, senza possibilità di riparo, è data dalla m. d. p. impazzita, che si muove disordinatamente (non « danza », cioè,

7) *Per un'analisi più dettagliata di* Nicht Versöhnt *rimando a quanto scritto nel n. 2, nuova serie, di "Nuovi Argomenti".*

non «insegue», non «ritma»: non ha insomma nulla di umano, non mima un «terzo occhio», essa si denuncia per ciò stesso come macchina, affidata alla casualità del movimento «puro»; c) al livello del linguaggio parlato avviene una rottura analoga, che investe il senso stesso delle parole e la loro successione logica: viene cercata, in questo una certa analogia con Moullet, una dimensione assurda e cólta nello stesso tempo. Per molti versi, **Der Brief** può essere considerato un film dada: un film « senza scopo né progetto alcuno, senza organizzazione: la follia indomabile, la decomposizione », che potrebbe portare ad epigrafe la frase di Tzara « sarà **mal fatto**, ma ce ne infischiamo ».

David Holzman's Diary (James McBride, U.S.A.; Mannheim: gran premio fra le opere prime in concorso) è l'unico di questi tre film a interrogare direttamente il cinema col cinema (in questa direzione si inserisce, simpaticamente ma con meno impegno, un documentario su un bambino cieco presentato a Mannheim, **Herman Slobbe, Blind Kind 2,** dell'olandese Johan van der Keuken). Moullet e Kristl, beninteso, non cessano mai di parlare di cinema, nella misura in cui i loro film ne saggiano le possibilità; ma questo loro discorso, primario, può apparire mascherato dalla permanenza, sullo sfondo, di una «storia»: la macchina da presa si sente, insomma, ma non si vede. Nel film di McBride invece — in questo senso la sua è un'esperienza limite — la m.d.p.. si vede: non casualmente e quasi per errore, come in **Joszef Katús,** ma deliberatamente. **David Holzman's Diary** si apre infatti con una inquadratura-Leitmotiv che è già tutto il film: in un piano-sequenza fisso, frontale, vediamo in campo totale l'attore-personaggio che guarda e parla in macchina (rivolto senza ambiguità allo spettatore: prima sfida alle convenzioni tacitamente accolte da tutti); che manovra un Nagra visibile in campo; che viene riflesso, **assieme alla m. d p.,** da uno specchio posto alle sue spalle; l'ultima sfida, e forse la più radicale, è che dietro la m. d. p. non c'è nessuno, dato che è l'attore-personaggio ad azionarla ed arrestarla **dal davanti**. Sembrerebbe di essere di fronte alla prima, paradossale ma autentica esperienza di cinema-verità. Ma la struttura complessiva del film, a partire dal Leitmotiv sopra descritto, appare piuttosto un'interrogazione sulla possibilità del cinema a essere verità, che si risolve (interrogativamente) sulla predisposizione del cinema a essere finzione. **David Holzman's Diary** sembrerebbe un « diario » in prima persona; in realtà è un film in terza persona, dato che David Holzman è un **personaggio**, interpretato da un **attore** che **non è** né l'operatore né il regista del film: insomma, un film costantemente « messo in scena ». Il film, anche per ammissione esplicita di McBride, deve molto ad Andy Warhol, all'interrogazione cui questo rappresentante dell'« underground » ha sistematicamente sottoposto i vari elementi del linguaggio cinematografico — piano fisso, movimenti di macchina o di soggetto filmato, suono, ecc. — e che è culminata, a quanto pare, con la sua prima incursione nel campo del film « a soggetto », **The Chelsea Girls,** di cui Nöel Burch ha detto: « Il film è un perpetuo gioco di maschere, dove la parte dell'improvvisazione (guidata o libera), quella della recitazione calcolata in precedenza e forse anche quella del testo prestabilito non sono assolutamente distinguibili in proiezione» (8). Anche **David Holzman's Diary** pone a oggetto diretto della propria interrogazione il rapporto che nel cinema si stabilisce tra verità e finzione, tra il fatto che « il materiale del cinema è sempre refrattario (...) a ogni sistema di preconcettualizzazione», dato che « ciò che [il cineasta] filma è sostanzialmente estraneo agli artifici inerenti ai suoi strumenti, ciò che egli filma è la vita stessa » (9), e la necessità di concettualizzare pur sempre questo materiale, cioè di strutturarlo, dato che si fa un film; e la risposta che esso dà, in quanto esperienza portata a termine, cioè in quanto film, può essere considerata un passo importante verso quel cinema che Burch si augura quando dice che « è indispensabile trovare il modo di tenere conto di questo carattere essenzialmente refrattario, di tenerne conto all'interno stesso di un accostamento preconcettuale », e che « se il film vuol essere di un rigore assoluto a tutti i livelli, bisogna assolutamente aver tenuto conto della funzione delle alee **fin dall'elaborazione del découpage** (...), tanto al livello del linguaggio (procedimento ejzenstejniano) quanto al livello della forma (apporto del cinema-verità) » (10). Resta il fatto che **David Holzman's Diary** può anche essere visto come una enorme gag, lunga 70' un'esperienza che andava fatta, bella o brutta che fosse, ma rinchiusa nel laboratorio; resta il dubbio sulla sua consistenza diciamo extra-cinematografica (e lo stesso discorso vale per **Brigitte** e **Der Brief**): che cosa resterà di questi film quando le tecniche e gli stilemi (o anti-stilemi) da essi introdotti saranno stati, sia pure faticosamente, assimilati? E questo lo dico non per una prevenzione contro un cinema **solo** di laboratorio ma pechè, a differenza p. es. dei brevi filmetti visti a Pesaro nella piacevolissima **Fluxus Anthology,** qui ho l'impressione (non più che l'impressione) di trovarmi di fronte a film che non sono ancora il rifiuto **totale** (ma è possibile?), che si rifanno pur sempre allo statuto dell'opera d'arte: uno sketch della **Fluxus Anthology** lo si « consuma »

8) *In* Fonctions de l'aléa, *"Cahiers du cinéma" n.* 194, *ottobre* 1967, *pag.* 53.
9) *ibidem, pag.* 54.
10) *ibidem.*

e lo si getta via (così almeno pretendono i loro realizzatori), un'opera di Moullet, Kristl o McBride no, vuole « dire » qualcosa, vuol essere un'esperienza umana condivisibile da molti e non solo un esperimento tecnico-stilistico rivolto ai pochi « addetti ai lavori ». Ma il problema, a questo punto, è quello se l'arte deve morire del non voler essere arte.

4) **Knowing to Learn**... (o **Comment savoir,** Claude Jutra, Canada, Mannheim: documentario in concorso) o il cinema didattico, come possibilità di superare la tragedia di un mondo che crolla sotto il peso delle sue contraddizioni cercando di ricostruirne « ragionevolmente » la struttura, cioè al di fuori tanto di un cinema ipnotizzante-assertorio quanto di una visione apocalittica: conoscere prima di giudicare o di « lamentarsi », come vorrebbe Rossellini. Certo, il rischio di un approccio « oggettivo » alla realtà odierna è grande: se è vero che essa sottrae il soggetto alla sua autonomia facendolo « partecipe » anche quando non vuole, come potrà costui pretendere di conquistare un punto di vista esterno, oggettivo, immune dalla contraddizione? La « neutralità » non sarà, senza che egli se ne renda conto, assuefazione, integrazione? La domanda è di fondo, e investe un tipo di cinema al di là delle sue qualità. Nel caso di Jutra infatti non siamo certo di fronte a un documentario di propaganda o retoricamente « ottimista »; non viene meno l'autore interrogativo di **A tout prendre** dietro l'illustrazione dei nuovi metodi d'insegnamento sperimentati in U.S.A. (adozione di computers, eliminazione delle classi-celle, dell'insegnante-autorità, della divisione del sapere in « materie » indipendentemente dalle predisposizioni del singolo, ecc.); così gli entusiasmi come i dubbi non vengono celati, e anzi sono continuamente contrappuntati a quella che potremmo definire la descrizione oggettiva di tali metodi. Insomma, un documentario che illustra interrogando, facendo problema di ciò che descrive: ma descrizione pur sempre e soprattutto. Cioè fiducia sostanziale nella possibilità del cinema di conoscere e di diffondere tale conoscenza; fiducia quindi in una realtà da trasmettere, in un pubblico che riceve, in un linguaggio cinematografico che coordina, struttura, documenta (al di fuori della « finzione » narrativa, della sensazione fisica, dell'interrogazione sul linguaggio, dell'immediatezza del cinema-verità). Quindi, almeno per questo, fiducia in un cinema «positivo», fatto di affermazioni e non distruttivo, negativo. Ma l'affermazione, la comunicazione — mi chiedo — non sono apparenza? Il fatto di accettare di descrivere la realtà e di comunicarla (sia pure con l'intelligenza e la sensibilità di cui Jutra dà ampia prova) non è, già di per sé, un'illusione e una rinuncia, illusione di superare « positivamente » la contraddizione della realtà descritta e rinuncia a intervenire soggettivamente in questa contraddizione? Il cinema didattico così descritto non corre costantemente il rischio di far passare per **il** punto di vista quello che è solo **un** punto di vista, per certezza quello che è dubbio? E l'unico cinema didattico concepibile non è forse quello che evidenzi nei modi del suo dire il problema della consistenza di questo dire, non è quello indicato da **La chinoise?** Mi limito per ora a porre il problema; resta il fatto che, dopo l'esempio di Rossellini (**L'età del ferro** e gli scritti e interviste relativi a quest'esperienza) e anche quello di Rohmer (nei documentari realizzati per la « télévision scolaire »), il « cinema didattico », valido o no che sia, si profila come una delle strade saggiate dal nuovo cinema, anche se con meno frequenza di altre, per superare l'impasse del cinema tradizionale.

5) **Zöldár** (Gli anni verdi, Gaál István, Ungheria; Thonon) e **Här har du ditt liv** (La tua vita è qui, Jan Troell, Svezia; Mannheim: rassegna film CICAE). Entrambi i film si ricollegano alle migliori esperienze epiche, in senso tradizionale, del cinema sovietico (Donskoj) e americano (John Ford). Ci interessano in questa sede nella misura in cui un ritorno all'epica, corretto a volte da una prospettiva critica, sta a testimoniare l'esigenza diffusa di un cinema « positivo » di un cinema che tenti in qualche modo di superare la fase critica, distruttiva di valori rivelatisi relativi, per passare a una fase costruttiva. C'è in questa operazione — analogamente a quanto detto al punto 4 — il rischio di un'illusione, quella di poter parlare di qualcosa senza « essere parlati » da un linguaggio che attinge a fonti bloccate, in quanto tali, in una stereotipia irripetibile. Ma, d'altro canto, la riproposta della narrazione al di fuori di una tensione drammatica artificiosa, al di fuori della suspense, dove il «narrato » si ponga come oggetto primario e non come pretesto di una variazione stilistica, come « non noto » da comunicare a chi non lo conosce e non come « fabula » ormai fissata da ripetere, tale riproposta non denuncia forse un acuto bisogno, parallelo ad altre esperienze del nuovo cinema, di stabilire su basi più autentiche il rapporto fra autore e spettatore? Il fatto di trasmettere una narrazione che vuol essere esperienza di vita personale ancor prima che invenzione d'arte, il ricollegarsi alla memoria, « facoltà epica per eccellenza », è ciò che accomuna non solo Gaàl e Troell, ma anche i giovani Szabó (**L'età delle illusioni**), Bertolucci (**Prima della rivoluzione**), Eustache (**Les mauvaises fréquentations, Le Père Noël a les yeux bleus**) e i « vecchi » Kazan (**Wild River, Splendor in the Grass, America America**) e Josif Chejfits (**La signora dal cagnolino, Nella città di S.**). In tutti questi autori il cinema diventa una lotta contro il tempo, il mezzo per ridare la vita a ciò che dovrebbe essere morto, al passato: ma perchè far rivivere il passato, al di fuori di una ricerca d'intrigo

e di suspense fine a se stessa, di « forma » autosufficiente, se non perché si ha qualcosa da « dire » su di esso o attraverso di esso? Un cinema epico, quindi, si pone anche, certo in modo nuovo, come cinema « a messaggio »; non come cinema che impone verità ma come cinema che crede o tenta di credere nella possibilità di comunicare soggettive, limitate verità: sono giovani saggi, non giovani saccenti, quelli che ci chiamano attorno a un focolare per trasmetterci, da bocca a orecchio, ciò che sanno. Il loro limite di fondo è di avvolgere la narrazione col velo impenetrabile della nostalgia: così il racconto come la « verità » che in esso risplende sono al passato, e toccano il presente solo di sfuggita. Ma se questi film non preludono ad un rivolgimento, fanno però toccare con mano una mancanza d'armonia, proprio nella misura in cui i modi dell'epica per un momento riattualizzano tale armonia. In questo senso, essi riguardano solo marginalmente il nuovo cinema. Altrove va situato un autentico **cinema epico,** capace di uscire dall'impasse della nostalgia e di presentificare un universo positivo non illusorio: in alcuni film di Rossellini (**India**), di Pierre Perrault (**Pour la suite du monde, Le règne du jour**), di Jean Rouch (**Jaguar**). Ma a questo punto il discorso si allarga troppo...

Bergamo: due favole
di Eduardo De Gregorio

E' il loro carattere di favole (un ulteriore "genere" all'interno del nuovo cinema?) che ci permette di riunire in un unico articolo i film della Chytiloyá e di Ferreri, più che il fatto di essere stati presentati in concorso all'ultimo festival di Bergamo. (Per la verità quest'anno Bergamo anche con i migliori film della informativa — non sempre quelli meglio ricevuti — sembrava muoversi sotto il segno di questa stimolante "etichetta": **Kuckucksjahre** di George Moorse, che conferma in questo giovane regista una delle rarissime alternative al sempre più trionfante **Kitsch** del giovane cinema tedesco; **On ubivat' nje chotjel**, Egli non voleva uccidere, del georgiano Georgij Shengelàja, film che dopo gli esempi clamorosi dell'ucraino Sergej Paradzhanov, **L'ombra degli avi dimenticati** noto anche come **I cavalli di fuoco,** e del kirghiso Andrej Michal'kòv-Koncialovskij, **Il primo maestro,** ci fa pensare che oggi il vero nuovo cinema sovietico sia quello "provinciale").
Se in **Sedmikrásky** (Le margherite o, più esattamente, Le margheritine) questo carattere è molto evidente, dichiarato dall'autrice (che chiama il film un "documento filosofico burlesco"), forse non succede lo stesso in **L'Harem,** presentato al pubblico come una commedia drammatica. Ma lo svolgimento ineluttabile, la carenza di « psicologie » e di nessi da esse derivanti, il carattere di Mito che raggiunge la protagonista, autorizzano ad includerlo in questa (provvisoria, ampia, senza margini definiti) categoria.
Ma forse è l'aspetto etico — non moralistico — di tali film a richiamare l'attenzione, e la necessità per i loro autori di risolvere in termini estetici il problema. Alcuni anni fa, Jean-Luc Godard proponeva una scelta decisa fra etica ed estetica, a favore della prima; oggi prova col suo esempio che entrambi i termini sono indissolubilmente legati: **2 ou 3 choses que je sais d'elle** (presentato anch'esso in concorso, ma meritevole di più ampio discorso)...

Le margherite

Le due Marie protagoniste (Jitka Cerhová e Ivana Karbanová) decidono di intraprendere la discesa agli inferni della « perversità » (percorrendo successivamente gola, ebbrezza, prostituzione, cannibalismo, omosessualità, voyeurismo). Debbono perciò recitare ritmicamente, debbono imitare nei loro movimenti il volo degli uccelli, debbono mordere la mela dell'antico albero, debbono scendere e salire continuamente scale, debbono bruciare salsicce, tagliare con le forbici cetrioli e uova sode fino ad asessuarsi: debbono giocare. Ma la discesa le riconduce sempre alla superficie (la raggiungono alla velocità di un montacarichi, che traversa tutti gli strati dell'attività umana, dalla infra alla sovrastruttura; dalla grande cucina in cui si taglia la carne alla grande sala di concerti in cui si sente l'orchestra sinfonica) così come la loro ascesa al lampadario del salone delle feste le restituisce attraverso una finestra all'acqua originale.
Il va e vieni indica già l'atteggiamento della macchina da presa e l'atteggiamento di Vera Chytilová di fronte ai suoi personaggi: non il cinema all'altezza dello sguardo dell'uomo (Howard Hawks) ma il cinema frammentato a tutte le altezze del corpo delle due donne, dalla testa ai piedi, passando per i seni e per il ventre. (Il fatto che i piani predominanti nelle **Margherite** siano quelli frontali ci sembra abbastanza significativo: la discesa o l'ascesa delle due ragazze, ossia la progressione nell'uno o nell'altro senso, non sono mai suggerite dalla posizione della macchina da presa ma dal movimento stesso delle attrici, dalla loro recitazione; la m.d.p., invece, tende a presentarle in varianti di una medesima posizione: la frontale. E' un **presente continuo** quello che sorge così davanti allo spettatore).
Malgrado tutti i loro stupidi tentativi in una direzione o nell'altra (« abbiezione » o « conversione » finale), Maria I e Maria II non riescono ad abbandonare definitivamente la superficie delle cose e, soprattutto, la superficie di se stesse. Tema specificamente cinematografico, ci sembra, in quanto simile all'esperienza di uno spettatore che cerchi continuamente di « immergersi » e attraversare l'immagine per raggiungere la « profondità » (tutto quello che continua l'immagine idealmente, più in là di se stessa). Ma lo stesso movimento nel tempo del film lo riporta continuamente alla nuova immagine, cioè alla superficie, alle apparenze. (La ricchezza dell'esperienza sta nel **passaggio continuo** dalla « profondità » alla « superficie » e viceversa, dal fantasma visto a quello immaginato).
Lo riporta a uno specchio? In ogni caso, con Vera Chytilová siamo dall'altra parte di esso. Senza il velo della quotidianità, convergenze e divergenze quasi simmetriche costruiscono tutto il film: vocali (il veloce duetto quasi cantato della prima sequenza che ci introduce immediatamente nel rituale delle banalità; la contrapposizione del linguaggio rapido ed ellittico delle « margherite» con quello delle canzoni melodiche della inserviente delle toilettes); tonali (i

« momenti » di colore — viraggi delle successive inquadrature in diversi colori che sono piuttosto viraggi in diverse **idee** di colore: cfr. **Anticipation** di Jean-Luc Godard — nel mondo instabile, blu arancione rosa giallo, di Maria I e Maria II succedentisi a un ritmo continuo che aumenta improvvisamente); di movimento (i « precipitati » di fiori, frutta, piante, numeri cadenti dalle mani della favolista sulle « ragazze-fiori » fino a non distinguersi da esse). Un esempio di queste convergenze e divergenze di motivi e forme: le protagoniste decidono di sedurre dei vecchi per mangiare a loro spese. Primo momento: una di esse chiacchiera con l'uomo che l'ha invitata al ristorante, arriva l'altra che si presenta come sorella, invito forzoso, gran banchetto per entrambe. Quindi, accompagnano l'uomo e lo costringono a prendere un treno che non è il suo col pretesto che la « sorella » sedotta ha dichiarato all'altra che il signore era lo zio di un suo amico, che abita fuori città. Trionfo delle « margherite ». Un treno impazzito chiude la prima variazione, perdendo le proprie forme per la strada. Nella seconda variazione di questo motivo la convergenza degli elementi è totale: l'uomo scelto è stavolta più vecchio, l'azione si svolge più rapidamente, ecc. Il treno ripete la sua marcia. La terza volta tutto sembra rientrare nella normalità: l'uomo vecchissimo, il gioco del ristorante (con certe varianti significative: è lui a condurre il gioco), l'accompagnamento fino al treno. Ma a questo punto si produce la divergenza che conclude le apparizioni del motivo: dopo un sapiente andirivieni dei tre personaggi per marciapiedi e treni in corsa, la scena si chiude con la partenza inaspettata per tutti delle due ragazze, mentre il vecchio le saluta dal marciapiede. Il procedimento della Chytilová è quello di sottolineare apertamente la facile quotidianità che sorge dalle azioni più stravaganti, il venir meno di ogni novità che diventa rapidamente abitudine, per distruggere alla fine questa interpretazione attraverso una variante fondamentalmente diversa.
L'obiettivo del « documento filosofico burlesco » della Chytilová sembra quello di svegliare la nostra condizione animale e vegetale, e di interrogarsi sul loro rapporto con l'animale pensante. Di qui lo scandalo e il successivo silenzio che hanno provocato le due « eroine negative » in campo politico: reazioni che il film già prevedeva quando presentava le due « perverse » come invisibili per l'onesto ortolano e per l'onesto operaio. E che già risolveva integrando in se stesso questi due mondi paralleli.

L'Harem

Probabilmente è nell'**Harem** che si manifesta più nitidamente il processo che Marco Ferreri ha intrapreso contro se stesso, contro il tipo di cinema che aveva praticato dal suo debutto nel 1958 con **El Pisito**, contro la carica di naturalismo che si trascinava dietro da allora (e che negli ultimi anni era andato perdendo) e contro l'invenzione di tipi e situazioni che affogavano i suoi film. **L'Harem** porta alle sue estreme conseguenze la nota affermazione: le riprese si fanno **contro** la sceneggiatura, il montaggio **contro** le riprese.
Della sceneggiatura (scritta assieme ad Azcona), che raccontava prolissamente le relazioni simultanee di Margherita, architetta a Milano, con cinque tipi di uomini diversi, e la sua eliminazione per mano degli stessi, in complotto contro la donna che tenta di comportarsi come loro pari non soltanto sul piano professionale ma anche su quello sentimentale; di questa storia che voleva — in chiave prevalentemente comica — mostrare le tribolazioni della donna italiana non rimane nulla: un meccanismo drammatico (che non funziona troppo bene, si squilibra di continuo. Ma guai a giudicare il film per il suo funzionamento! Il meccanismo dell'intrigo manca d'importanza dato che adesso il film non intende **convincere**).

Ferreri, al momento del montaggio, ha deciso di cambiare il **tono** del film e di passare dal comico al drammatico; ha proceduto quindi alla seguente operazione: ottenere al doppiaggio che la recitazione, molto marcata, si neutralizzasse; ha eliminato tutti i riferimenti professionali dei personaggi (bisogna conoscere gli stadi precedenti del film per rendersi conto che Margherita è architetta); è arrivato fino a far sparire del tutto il quinto uomo, proprio quello che provocava gli altri quattro al complotto finale. Quello che resta: una **favola** immensa, colorata dolcemente, ampiamente, sulla Donna (generica) e le sue contraddizioni non espresse apertamente (in questo senso la recitazione di Carroll Baker con la sua orgogliosa passività è molto giusta); ancor più una favola sulla condizione di Vittima e sull'apparato del Sacrificio. Precisamente il film raggiunge il suo equilibrio verso la fine, quando il Mito (Vittima e Carnefice) occupa interamente la scena: durante le successive e precipitose umiliazioni alle quali si vede sottomessa Margherita, che culminano nella terrificante scena degli spaghetti che le vengono gettati in faccia e nell'ancor più terrificante sottomissione che segue, prima di passare all'ordalia del gioco della torre che la condurrà ad essere gettata in mare. E — ancora precisamente — l'unica altra scena che ci sembra totalmente compiuta è quella « orientale » (Margherita coronata e adorata come Sultana onnipotente dai suoi Schiavi-Cavalieri inginocchiati), l'altro estremo del medesimo movimento pendolare del Mito. Il resto è magnificamente piatto, poveramente ambiguo: piatto rispetto ai criteri tradizionali del cinema italiano — Visconti, Fellini, anche Antonioni — ma di una piattezza (neutralità, distanza sono altre facce della

stessa moneta) che può essere magnifica e salutare (si pensi ai soliti esempi: alcuni film di Rossellini, gli ultimi di Lang, Straub); ambiguo come conseguenza di quella « piattezza », perchè il film non forza le possibilità di interpretazione e preferisce mantenere una **povertà**, una **virtualità** prima, che non arriva mai a disporre, a svolgere i suoi possibili in realtà, ma che si limita a contenerli in germe.

SEDMIKRÁSKY (tr. lett.: **Le margherite**); r.: **Vera Chytilová**; s.: **V. Chytilová, Pavel Jurácek**; sc.: **Ester Krumbachová, V. Chytilová**; f.: **Jaroslav Kucera** (colore e bianco e nero); scg.: **Karel Lier**; m.: **Jiri Sust**; int.: **Jitka Cerhová** (Maria I), **Ivana Karbanová** (Maria II), **Julius Albert** (il viveur attempato), **Jan Klusak**; pr.: **Studi Barrandov, Praha**; gruppo creatore: **Bohumil Smída, Ladislav Fikar**; o.: **Cecoslovacchia, 1966**; l.: **m. 2100**.

L'HAREM; r.: **Marco Ferreri**; s.: **Rafael Azcona, M. Ferreri, Ugo Moretti**; sc.: **R. Azcona, M. Ferreri**; f.: **Luigi Kuweiller** (Technicolor-Techniscope); scg.: **Pier Luigi Pizzi**; m.: **Ennio Morricone**; fon.: **Enzo Silvestri**; mo.: **Enzo Micarelli**; a.r.: **Claudio Rispoli**; titoli: **Mario Schifano**; int.: **Carroll Baker** (Margherita), **Gastone Moschin** (Gianni), **Renato Salvatori** (Gaetano), **Bill Berger** (Mario), **Michel Le Royer** (René), **Clotilde Sakaroff** (la madre di Gaetano); pr.: **Sancro International (Roma)-Alexandra Prod. Cin. (Roma)-Paris Cannes Productions (Parigi)-Melodie Film (Monaco)**; d.p.: **Nino Milano**; o.: **Italia, 1967**; distr.: **CIDIF**; l.: **m. 2640**.

CONVERSAZIONI

Marco Ferreri

. . . da Roma

L'occasione di questa conversazione con Marco Ferreri ci è stata offerta da due avvenimenti: l'uscita de L'harem **e la nuova edizione de** L'uomo dei palloni**. Del primo film già parliamo in questo numero e nel corso dell'intervista, dell'altro parleremo a lungo nel momento in cui il pubblico finalmente lo vedrà. Qualche notizia su quello che ci pare il miglior film di Ferreri e uno dei più importanti film italiani degli ultimi anni. Dopo il fermo opposto dalla produzione all'opera terminata,** L'uomo dei palloni **(che si chiavama** L'uomo dei cinque palloni**) venne cinicamente ridotto ad episodio e introdotto nello squallido** Oggi, domani, dopodomani**. Convintosi in seguito il produttore di una qualche possibilità di successo del film (che è interpretato da Mastroianni e da Catherine Spaak), Ferreri ha potuto lavorarci ancora, rimontandolo, girando tre nuove sequenze (la prima visita del protagonista all'antiquario, quella a Bill Berger e la lunga scena a colori nel night), ridoppiandolo, facendo un nuovo mixage e virando l'intero film (per armonizzarlo con la scena a colori).**

Ferreri — Del film che dovrò girare ora a Londra ho solo delle immagini: « Che » Guevara, un signore che mangia una torta, un altro signore che aiuta una donna a partorire e nasce una bambola...

C & F — Le è capitato altre volte di partire così per un film? Ci sembra di riscontrare in quasi tutti i suoi film precedenti una storia costruita su momenti e avvenimenti preordinati. L'improvvisazione riguarda più i dettagli che la struttura del racconto.

Ferreri — Sono sempre partito così. Ho detto immagini, ma in realtà c'è anche di più. Sarà la storia di un codardo che finisce ammazzandosi.

C & F — Perchè lo ambienta a Londra? Non le sembra di seguire una moda?

Ferreri — No. E' una questione di immagini, ripeto. Mi sollecita p. es. la immagine di Trafalgar Square l'ultima notte dell'anno.

C & F Lei è un grande soggettista, un grande inventore di storie. Quali sono gli spunti che lo stimolano: una situazione personale, gli avvenimenti di cui viene a conoscenza, l'influenza di altri film?

Ferreri I soggetti mi nascono sempre dall'immagazzinare informazioni, immagini, sensazioni e risultati di una giornata; dai giornali che si leggono, da ciò che si vede, dai sentimenti che sprigionano certe notizie. Adesso, p. es., ho in testa l'esperimento fatto sul cervello di una scimmia che continua a vivere separato da essa; può darsi che ne venga fuori un soggetto, un film da realizzare dopo quello di Londra. Si tratta insomma di un insieme di sensazioni che cerco ogni volta di tradurre in una storia.

C & F Specialmente nel caso dell'**Uomo dei palloni** e dell'**Harem**, lei è partito da soggetti che poi ha cambiato durante le riprese e il montaggio. Che cosa la spinge a questi ripensamenti?

Ferreri Un film è un film quando è finito, cioè quando viene presentato in pubblico. Il soggetto è solo una tappa, la sceneggiatura una altra tappa, e così via. Il film finito dev'essere obbligatoriamente quello che è stato scritto.

C & F Ma si può considerare veramente « finito » il film presentato in pubblico?

Ferreri Certo, anche perchè te lo strappano di mano...

Questa possibilità e volontà di mutare continuamente è tanto più sorprendente in quanto Ferreri non è un regista che, come Godard, operi a partire da abbozzi di sceneggiature, da appunti, e al di fuori delle tradizionali strutture produttive, girando a basso costo ecc. Per Godard cambiare il punto di partenza è naturale, non sorprende nessuno. Diverso è il caso di Ferreri, che scrive sceneggiature precise, che dirige attori di nome, che deve rispondere del suo operato a produttori non sempre molto disposti ad accettare rimanipolamenti che sovvertano l'idea iniziale. In questo campo, Ferreri ha un solo precedente in Italia: Rossellini.

Ferreri C'è gente che ha visto una copia completa dell'**Uomo dei palloni** due anni fa; esisteva dunque un film, ma era un film sospeso, perchè, ripeto, il film è finito — sia pure meccanicamente — soltanto quando è presentato al pubblico. Per questo ho conservato il dialogo, le scalette del primo montaggio, per questo ho sentito di poterci rimettere le mani ora: perchè lo consideravo un film nato ma non vivo.
Quanto alla sequenza del night, che adesso a me piace, anche se non mi commuove, devo dire che è nata forse più da una esigenza commerciale che personale: dal bisogno di rendere il film più « attuale ». Non dimentichiamoci che un film diventa operante quando lo si vende. Il regista fa il film, ma è il produttore che lo piazza nel modo migliore. Per vendere **L'uomo dei palloni,** bisogna che il produttore sia convinto che il film funzioni. Adesso il produttore è convinto, e come risultato pratico il film uscirà in tutto il mondo, e anche in Italia.

C & F Molto spesso però il produttore ha cattivo gusto, non ha per il film lo stesso interesse che ha il regista.

Ferreri Non è detto che il produttore debba avere cattivo gusto. Nel mio caso, il produttore non aveva cattivo gusto, forse aveva semplicemente paura. I miei sono film, non so se facili o difficili, ma che comunque bisogna imporre.

Non debbono sorprenderci queste considerazioni sul produttore da parte di Ferreri. Anche se i suoi film non risultano «lussuosi » come quelli, p. es., di Fellini, Ferreri come Fellini ha bisogno di una base industriale alla quale appoggiarsi: perchè deve disporre di attori che abbiano una forte presa sul pubblico e, soprattutto, perchè deve sentirsi libero di poter spe-

rimentare a piacimento, senza limiti di ordine finanziario. Ferreri è il regista che nell'« Harem » ha tagliato intere sequenze, che ha eliminato uno dei protagonisti maschili in sede di montaggio. Tutto questo è possibile solo con gli alti costi. Anche i bassi costi lo permettono, ma implicano limitazioni di altra natura, che Ferreri — almeno per ora — non può accettare: il suo è un cinema di contestazione, non c'è dubbio, ma che si muove all'interno della tradizione, non all'esterno. Ferreri non inventa un altro cinema, come fa Godard, ma corrode quello esistente sfruttando gli stessi mezzi da cui questo parte: divi, storie accessibili al grosso pubblico e « osées », convenzioni della « commedia all'italiana » (in questo, più che in altri elementi di carattere esteriore, una certa sua vicinanza a Bellocchio). Tuttavia, sia « L'harem » che la nuova versione dei « Palloni » apportano nuovi elementi a questo discorso...

C & F — Che cosa significa per lei il cinema?

Ferreri — Una partecipazione continua a ciò che io faccio. Nel cinema scarico tutto quello che incontro e che mi può interessare: vivo la vita che praticamente al di fuori del cinema non vivo. Perchè non è che io al di fuori del mio lavoro di regista viva molto di più...

Sternberg afferma di credere solo nella realtà del cinema: lui non filma una realtà che preesiste al film, al di fuori del cinema per lui non esiste nulla. Godard fa, o faceva, i film per non suicidarsi. Altri fanno del cinema per divertirsi, com'è certamente il caso di Ford. Un Monicelli farà sempre i film come un impiegato: finito il lavoro c'è il tempo libero.

Ferreri — Per me non esiste tempo libero, il tempo al di fuori del lavoro è tempo morto. Io mi identifico e mi proietto nei film che faccio. Praticamente in ogni mio film ci sono discorsi, ragionamenti, immagini che non potevo fare o vedere se non girando il film. Lo ripeto: non esiste vita per me al di fuori di quando realizzo un film.

C & F — Ma il suo non è il cinema di un visionario, come quello di Sternberg, che crea immagini chiaramente compensatrici rispetto alla realtà.

Ferreri — Che c'entra: per Sternberg ci sarà invenzione d'immagini, per me si tratta di fare un discorso col cinema. Al di fuori del cinema non c'è nulla; certo, rimangono i pensieri, i discorsi interni che uno fa: ma se non si esprimono bene o male in qualche maniera, a che cosa servono? I miei rapporti con tutto ciò che mi circonda da dove saltano fuori? Dal soggetto, dalla sceneggiatura, dal film finito: io vivo messo nei film che faccio, al di fuori di questo non ci sono interessi; o meglio ci sono, ma solo in funzione del film. Per esempio, adesso penso a « Che » Guevara, e forse lo esprimerò nel film di Londra; ma questo avvenimento io lo vivrò solo a film finito, quando salteranno fuori le immagini e ci saranno le mie reazioni. Io non discuto, non parlo, non ho gente con cui ho un dialogo, un rapporto: sono uno che se ne sta in casa, che non esce, che non vede la città in cui vive...

C & F — Due anni fa ci disse che avrebbe accettato di essere considerato un regista neorealista. Lo confermerebbe ancora?

Ferreri — Allora, forse. Ma il tempo passa. Comunque preferisco non considerarmi niente. Il neorealismo è nel mio cinema spagnolo, perchè era un cinema che facevo per la strada, a contatto con la gente, parlando con la gente, vedendo quello che succedeva. L'ultimo mio cinema, invece, è un cinema forse astratto, forse al di fuori della realtà. Anche le immagini sono differenti: sono passato dai primi film pieni di gente che gridava, che si muoveva, che si agitava, a **L'harem** dove i personaggi sono isolati, si muovono in un'astrazione. Lo stesso si può dire per i **Palloni**, che una volta ripreso è diventato più frammentario rispetto alla prima edizione: anche perchè non mi interessa più questa realtà diciamo neorealistica, e neppure la realtà di un personaggio che in ogni sequenza deve chiudere, deve spiegare o deve avere delle reazioni precise. Mi

interessano nei miei film dei momenti che sono al di fuori di una realtà neorealistica, giornaliera, e che rimangono un punto vivo in quanto io mi esprimo e mi misuro con essi, con la presenza di ciò che ho realizzato: il dialogo che è con me lo rivedo, lo ricalco, lo revisiono nelle immagini che escono dai film che faccio.

Chi conosce la sceneggiatura dei « Palloni » e dell'« Harem », sa che in partenza entrambi i film erano molti « situati », erano due film direttamente connessi ai problemi della nostra società: alienazione, benessere, condizione della donna emancipata.

Ferreri — Nell'**Harem,** come nei **Palloni,** c'era una costruzione di sceneggiatura differente, che non ho seguito in fase di ripresa e di montaggio: voglio arrivare ad essere sempre più astratto, anche perchè ormai non seguo la realtà. Vorrei che non si potesse più dire: « questo signore vive a Londra, a Milano... »; e questi ragionamenti non vorrei farli neppure io, non mi interessano, mi interessano altre cose che sono in un personaggio: toccare un fattore essenziale, che è alla base del comportamento di un uomo, misurare certe reazioni che non sono legate per forza alla realtà esterna, ormai svilita ed estranea al mio atteggiamento. E tutta questione di metodo, di capacità ricettiva.

C & F — Insomma, lei è passato da una fase ricettiva, aperta, ad una fase non diciamo riflessiva ma di scarnificazione.

Ferreri — No, sono sempre aperto, ma a che cosa? La vita che facevo in Spagna è cambiata, piano piano mi sono rinchiuso, estraniato a ciò che mi circonda. Non è che non rimangano domande o che non si ricevano sensazioni; si ricevono, però in una altra maniera, si traducono in un mondo sempre più solitario, con meno personaggi, con meno fatti esteriori.

Pasolini parlando di Ferreri nel « Dialogo I° » dice: « Egli riproduce la realtà nelle sue durate reali per sadismo: cioè, la durata reale di un'azione, nella sua riproduzione, mostra tutta la sua casualità, la casualità del tempo che passa — il tempo irreale, in cui l'organico si consuma e deperisce — il tempo cui noi siamo assuefatti — ebbene, questo tempo, se riprodotto materialmente ma non naturalisticamente, si mostra in tutto il suo misero e spaventevole orrore ».

Ferreri — Non cerco di spiegarmi il perchè uso in prevalenza piani-sequenza. Il piano lungo è quello che mi rende di più per quello che voglio dire; nel piano lungo si accumulano i particolari, e anch'io così ricevo sensazioni che non potrei ricevere altrimenti.

C & F — Lei gira in prevalenza inquadrature uniche senza inserti. Lei non aiuta minimamente lo spettatore a capire la drammaticità di una scena sottolineando, scandendo; la drammaticità è interna all'inquadratura di fondo.

Ferreri — Questo modo di fare, di scandire, mi sembra meccanico e contrario al mio carattere. Può darsi che io non aiuti lo spettatore a comprendere, ma non posso fare altrimenti. Per me l'unico modo di girare è questo; per me non esistono i tagli, mi sembra che falsino la realtà della sequenza. Il cinema fatto con quattro ordini di obiettivi non lo accetto, non mi diverte. Più vado avanti e più mi accorgo che il lato tecnico è nel mio cinema un fatto puramente istintivo.

« L'Harem » è un film che dà l'impressione di essere stato girato « bene »: cioè in maniera composita, raffinata dal punto di vista del colore, degli ambienti scelti, dell'equilibrio interno dell'inquadratura: ma il montaggio distrugge questo punto di partenza e alla fine si ha quasi l'impressione di un film sciatto, anonimo, casuale.

Ferreri — **L'Harem** è un film che ho montato **contro** come l'ho girato; e che ho girato **contro** come l'ho scritto. La sceneggiatura è un

momento del film e risponde a certe esigenze mie di **quel** momento; girare è un altro momento; montare è un altro momento ancora.
Io non affido mai un mio film al montatore, che è una persona che deve starmi a sentire soltanto. Il mio montaggio potrà essere forse disarmonico nell'**Harem,** ma penso che alla fine proprio da questa disarmonia salti fuori quello che a me interessa, la risposta a ciò che io volevo sapere o sentire, o le reazioni che io volevo avere dal film.
Non penso mai che il materiale girato sia sacro, che non si possa toccare; nell'**Harem** per esempio ci sono intere scene che ho spostato dalla loro collocazione in sceneggiatura, e dialoghi che ho completamente rielaborato al doppiaggio. (E' una cosa, questa, che data addirittura dai miei film spagnoli, che proprio a tal fine giravo muti). Nell'**Harem,** poi, sono arrivato addirittura a tagliare al montaggio il personaggio interpretato da George Hilton.

Nel film Hilton era un giovane matematico americano, venuto in Europa con una borsa di studio. Incontrava Margherita dopo che essa aveva lasciato soli i suoi quattro uomini. Trascorsa insieme una notte d'amore, nel monastero in cui il giovane è stato ospitato, Margherita decide di partire con lui. Torna alla villa soltanto per prendere le sue cose.

Ferreri Anche in sede di sceneggiatura non mi convinceva completamente. Non mi sembrava interessante introdurre in quel momento della storia un nuovo personaggio. Fornendo una giustificazione chiara per tutti dell'operato di questa donna — se ne va perchè ha un altro uomo — mi sembrava di banalizzare tutta la vicenda. Margherita se ne va perchè se ne va, e basta. Se ne va perchè è stanca, perchè sente di non potere andare avanti in questo modo, perchè non le va più il rapporto con uomini aridi, che non hanno più inventiva, che non la divertono più, che hanno unito tutti i loro vizi in un unico vizio comune. La situazione fra Margherita e i quattro uomini è analoga a quella di una donna con un solo uomo; se questa donna abbandonasse il suo uomo per andare con un altro compirebbe forse un'azione meno coraggiosa che se se ne andasse per andarsene.

C & F Che cosa risponderebbe se lo accusassero di essere moralistico? In fondo le storie da cui partono i suoi film sono tipiche storie « a messaggio ».

Ferreri Questo non si può assolutamente dire dei **Palloni,** neppure del soggetto. Si poteva forse dire per la sceneggiatura dell'**Harem**: per questo ho tolto molto materiale, ho tolto tutto quello che c'era di diretto, gli elementi che avrebbero permesso di identificare Margherita come una donna-tipo della nostra società. Mi interessava soltanto determinare certe reazioni mie rispetto a questo problema, a questa paura, a questo personaggio di donna sola di fronte agli uomini. Non certo « denunciare».

Nell'« Harem » le coordinate spazio-temporali sono scarsamente percepibili. Non esiste né un'evoluzione temporale né un'evoluzione spaziale: si passa bruscamente da una sequenza all'altra senza che si sappia se sia trascorso un mese o un giorno, e senza che i vari ambienti risultino collegati geograficamente fra di loro. L'ultimo cinema di Ferreri è in questo senso un cinema « astratto », come lui stesso ha detto, molto vicino alle direzioni tracciate da alcuni autori moderni: pensiamo al Resnais di « Muriel ».

Ferreri Ho montato **L'Harem** in modo da creare spazi pieni e spazi vuoti; se avete fatto caso, ad una scena in cui avviene qualcosa che porta avanti i rapporti fra i personaggi, segue una scena in cui non avviene nulla, e che in fondo non ha necessità di esistere, potrebbe essere sostituita da tante altre. Inoltre, molte scene iniziano e finiscono col campo vuoto; è qualcosa che farò sempre di più per sospendere certe reazioni, per frammentare le azioni introducendo un tempo morto, per attenuare i nessi logici fra le sequenze.
Andando a Londra, non mi interessa vedere Hyde Park o conoscere i « figli del fiore »; non sto a sentire chi mi dice che per girare un film a Londra bisogna conoscere gli inglesi; so-

no frasi, queste, che non esistono più per me. Voglio rivedermi una Londra ricostruita.
Bisogna osservare dal di fuori quello che si pensa o che si scrive. Spazio vuoto, spazio pieno, personaggi sono elementi indeterminati all'interno del film, che devono diventare determinati solo rispetto al film nel suo complesso. Se avessi avuto un grande amore per il soggetto e per i personaggi non sarei riuscito a costruire il finale dell'**Harem**. La mia presenza era al di fuori dei personaggi, di una storia che non mi interessava e che non era determinante come tale. Non seguivo una continuità in crescendo dei personaggi; rientravo nella storia solo ogni tanto, per esempio con certi improvvisi primi piani di Margherita.

Questa dialettica di distacco-partecipazione è ben visibile nell'alternarsi di campi lunghi — prevalenti e « anonimi » — e di primi piani — rari e intensi —. Nei primi film di Ferreri, al contrario, la realtà mostrata era di per sé interessante, divertente, riguargitava di dettagli e di figure che tradivano la continua partecipazione del regista. Nell'« Uomo dei palloni », il « misero e spaventevole orrore » di questi dettagli non si disperde più ma aderisce ai personaggi come loro essenza ineliminabile. La conclusione di questo processo evolutivo, di graduale distacco dallo schermo verso un'astrazione mentale, ci sembra proprio « L'Harem ».

Ferreri La punta italiana del mio primo periodo è **Il professore**; il protagonista è il mio personaggio più aderente alla realtà. Comunque, rimane immutata quella solitudine, che nell'**Harem** è solo più angosciosa perchè più indeterminata. Nel **Professore** si poteva scaricare la compassione sul personaggio; nell'**Harem** no. Si rimane angosciati e non si sa perchè; voi forse potreste rispondere: « per quel campo lungo, cioè per quello che c'è fra la macchina da presa e i personaggi », ma lo spettatore no.

C & F Il film ha un colore solare, ai limiti della sovresposizione.

Ferreri Ho scelto un colore non tanto gradevole quanto clinico; un colore che è anche però da caramella, in apparenza innocuo: in fondo è il colore dentro cui viviamo, allettante ma senza sangue. Le stelle di Schifano nei titoli di testa sono state scelte secondo lo stesso principio.

I titoli di testa dell'« Harem» sono un po' la chiave stilistica del film, come quelli di Hitchcock. Le stelle rimandano a un universo di sogno, un universo di comfort; gli interstizi dei pannelli — le linee verticali che tagliano queste stelle ogni tanto, senza che lo spettatore possa rendersi conto di che cosa si tratti con esattezza — introducono un elemento di disturbo che anticipa il clima di paura, di angoscia indeterminata proprio del film.

Ferreri **L'Harem** non è un film, sono piuttosto appunti per un film da fare. Non mi interessa più chiudere un film; i film sono ormai per me come ritagli di giornale che si mettono da parte...

(Dichiarazioni registrate al magnetofono e commentate a cura di Adriano Aprà, Maurizio Ponzi e Claudio Rispoli).

Jean Rouch

...da Venezia

C & F **Qual è il motivo della lunghissima gestazione di « Jaguar »?**

Rouch Ho girato questo film nel 1954 senza alcuna idea precisa, improvvisando tutto, e mi sono ritrovato alla fine, dopo un anno di riprese, con un film che durava tre ore. Durante lo stesso periodo avevo girato un altro film, **Les Maîtres Fous**, e quando sono rientrato a Parigi con tutto il materiale, il produttore, Braumberger, ha preferito far distribuire **Les Maîtres Fous**, innanzi tutto perché era un cortometraggio, e poi perché aveva un soggetto più « shock » di quello di **Jaguar**. La giustificazione che mi dette allora era che **Jaguar** non aveva una storia abbastanza interessante; inoltre avevo registrato pochissimo suono diretto, e quindi il film necessitava di un commento integrativo. Sono perciò partito nel '57 col film premontato in Africa. Ho avuto molte difficoltà per stampare una copia: è stato Gerard Philipe che, dopo aver visto mezz'ora del film, mi ha prestato i 700.000 franchi necessari; è per questo che ho dedicato il film a lui, perché non conosco altri esempi di una tale generosità verso uno sconosciuto, quale ero io a quel tempo, semplicemente per motivi d'amicizia diciamo artistica. Sono quindi partito con la copia del film in Africa e l'ho proiettata a due soltanto degli attori: Damouré e Lam, il « galante » e il pastore. Abbiamo preso un terzo personaggio, Adame, al quale viene raccontata la storia, che è in un certo senso il testimone. Abbiamo proiettato il film alla Radio di Accra, nel '57, cioè proprio nel momento in cui la Gold Coast è diventata il Ghana: del resto, ero venuto nel Ghana anche per fare un film sull'indipendenza di questo paese. Ho registrato così il commento. Questa copia lunga e commentata è quella vista da Rossellini, la stessa che è stata proiettata una volta alla Cinémathèque française. Il procedimento della registrazione del commento da parte degli stessi attori mi è sembrato talmente buono che ho girato con lo stesso principio, nella Costa d'Avorio, **Moi un noir**. Anche questo film è la storia di un immigrante che viene dalla Nigeria nella Costa d'Avorio, con la differenza però che **Moi un noir** è una storia vera, mentre **Jaguar** è una storia falsa, e che **Moi un noir** è una storia molto più drammatica, la vera storia di un portuale, di un povero operaio che cerca di guadagnarsi la vita. E, ancora una volta, i produttori hanno preso **Moi un noir** lasciando da parte **Jaguar**. Il film ha continuato così a restare nel cassetto, mentre facevo altri film. Sapevo di aver bisogno di due mesi di lavoro per finirlo. Alla fine, l'anno scorso, mi sono detto che erano già passati dodici anni, che poi sarebbe stato troppo tardi, che non potevo continuare a conservare in eterno un film del genere. Personalmente lo dico veramente in tutta modestia, **Jaguar** è l'unico film che ho fatto che mi piaccia, quello che mi sembra più interessante, sotto molti punti di vista. Volevo quindi assolutamente che uscisse. Ho allora nuovamente proposto di farlo uscire nella versione esistente, che era di due ore e 20'. La sola soluzione che ero riuscito a trovare era di farlo passare in televisione, in cinque episodi di mezz'ora ciascuno. Ma non ho accettato anche perché la perdita del colore avrebbe danneggiato troppo il film. Decisi allora di rimontarlo. E' a questo punto che mi sono accorto, rivedendo e riascoltando il film che qualcosa non andava, che mancava qualcosa. Sono perciò tornato in Africa e a Niamey, nel gennaio e nel febbraio di quest'anno, ho registrato tre nuovi commenti, e stavolta anche con Illo, il pescatore, oltre a tutti gli altri protagonisti. Con tutti questi elementi in mano ho montato la versione standard, di 1 ora e 40', che mi dispiace un po' perché ha perduto i valori di una versione lunga. Quando il film dura 2 ore e mezza si è presi da questa storia, che può durare anche ventiquattr'ore, mentre adesso è o troppo lunga o troppo corta. Comunque, ho preferito tagliare interi episodi piuttosto che certe ripetizioni all'interno di uno stesso episodio, perché le ritengo sempre essenziali. Ho tagliato anche gli elementi presenti negli altri due film girati nello stesso periodo, **Les Maîtres Fous** e **Mammy Water**. La sola cosa che farò adesso sarà di registrare dei finali intermedi per la gente stanca. Ci saranno cioè tre finali successivi; il primo dopo il passaggio della dogana, dove Ada-

me dirà a Damouré: « Ah, allora la vostra storia finisce qui », « e perché — gli dirà Damouré — sei stanco? », « sì, comincio a essere stanco », « ma allora non vuoi sapere quello che ci è successo dopo? », « quanto dura ancora? », « beh, dieci minuti almeno », « d'accordo, va avanti; ma mettiamo una fine per chi è molto stanco, così può andarsene ». Un secondo finale sarà quando la cantante canta e se ne va e Damouré dice un'altra volta: « ma non vuoi sapere quel che è successo dopo? », e Adame « adesso ne ho davvero abbastanza; beh, quanto ancora? », « tre minuti », « veramente, tre minuti? D'accordo ». Alla fine del film, il terzo finale, quello vero, verranno ringraziati gli spettatori rimasti fino in fondo. Forse sarà il produttore a voler tagliare qualcosa alla fine del film, ma non credo: è un film fatto per essere accettato o rifiutato in blocco. Questa è la storia di **Jaguar**.

C & F — **C'è molta differenza fra i commenti registrati nel '57 e quelli registrati ultimamente?**

Rouch — Sono pressappoco uguali. E' vero che quando hanno rivisto il film, quattro mesi fa, gli attori avevano tredici anni di più. Sono successe molte cose nel frattempo. Ce n'è uno che ha passato quattro anni in prigione... Ma tutti hanno ritrovato il clima di allora, direttamente, e sono entrati dentro la storia, che è una storia, ripeto, completamente falsa: il pastore Lam è per tradizione pastore, ma non lo è mai stato veramente, è un autista: il « galante » Damouré è un ragazzo a cui piacciono certo le ragazze, ma che è infermiere e non è affatto il tipo che si vede nel film; c'è solamente Illo, il pescatore, che aveva veramente vissuto la storia che viene raccontata. Il procedimento di lavoro, per così dire, era di girare quando se ne aveva voglia; assieme agli attori inventavo a mano a mano una storia improvvisando. Bisognava che avessimo tutti voglia di filmare, loro di essere filmati, io di filmarli, e allora si girava un episodio. Abbiamo girato un anno così.

Nel film che si vede adesso c'è un montaggio dei vari commenti. Io non volevo parlare. Due anni fa ho fatto un film, **La chasse au lion à l'arc**, in cui parlo troppo, e non mi piace che i soggetti che mostro non possano esprimersi da soli. L'occhio dello straniero, del sociologo che interviene, mi sembra orribile. Cerco sempre di fare esprimere la gente, e di arrivare così a qualcosa. Nel commento di **Jaguar** intervengo solo perché c'erano delle cose incomprensibili; anche per questo, per chiarire, ho chiesto agli attori di dire di continuo « io, il galante », « io, il pescatore » ecc. Era una cosa superflua per loro, ma necessaria per lo spettatore. E poi era necessario dire che ci sono almeno un milione di persone che hanno vissuto quella stessa avventura, che non si tratta di tre tipi eccezionali, che questi tre personaggi simbolici rappresentano la giovinezza della « brousse ». E questo non potevano certo essere loro a dirlo, perché per loro è evidente, partire per la Gold Coast è per loro qualcosa di normale.

C & F — **Perché ha fatto ricorso alla finzione in « Jaguar »?**

Rouch — Credo che nel caso del documentario sociale, la sola maniera per fare qualcosa che non sia noioso è di ricorrere alla finzione. (A meno che non ci sia qualcosa di sensazionale, il che non è sempre frequente; che cos'è sensazionale nella vita quotidiana delle persone? Il crimine, la violenza, la guerra). Quando ho fatto **Chronique d'un été** assieme a Edgar Morin, un film-testimonianza per così dire, mi è dispiaciuto di non poter fare della finzione; con i personaggi che avevo, se avessi fatto della finzione sarebbe stato straordinario: Marceline sarebbe stata straordinaria, Angelo sarebbe stato straordinario. Io penso, ed è molto tempo che lo penso, che soltanto la finzione possa dare una testimonianza veramente ricca sulla vita sociale: a una condizione, che venga fatta in maniera sincera, che la finzione inventata sia fatta cioè in collaborazione con coloro che la recitano, il che per me è una cosa molto importante, e — seconda condizione — che si conosca perfettamente il documento, che si sappia cioè quali sono i fenomeni che si vogliono descrivere. Quando ho girato **Jaguar**, erano già due anni che stavo nel Ghana, cioè allora nella Gold Coast, e conoscevo molte cose sui giovani immigrati. Conoscevo i motivi che li spingevano ad emigrare e quindi potevo scegliere, nell'improvvisazione, ciò che mi sembrava essere più rappresentativo. Credo che questa sia una cosa molto importante: vero-

similmente, il motivo per cui una gran parte del cinema attuale è così mediocre è che chi lo fa non conosce ciò di cui parla. Quest'idea della finzione mi deriva — dato che non pretendo d'inventare nulla — da quelli che considero i due padri del cinema: Flaherty e Vertov. Sono veramente per me quelli che hanno fatto di più, che hanno inventato tutto. Flaherty faceva del documentario di finzione, faceva **Nanook**, fin dall'inizio: l'igloo di Nanook è un falso igloo, per ragioni d'illuminazione, e Flaherty ha chiesto a Nanook di recitare i suoi gesti quotidiani. Era la sola maniera di procedere; era, per così dire, una finzione in ambienti e condizioni reali. Vertov pretendeva di essere contro tutti i film di finzione e per il documentario, ma filmando la vita all'imprevisto finiva con l'avere una realtà ancor più fantastica della finzione. **L'uomo con la macchina da presa** è un film completamente fittizio, che si apre veramente su un altro mondo. Il terzo elemento che ha agito su di me è qualcosa il cui modello può essere trovato nel film di Ejzenstejn sul Messico, **¡Que Viva Mexico!** Al « Musée de l'Homme » abbiamo un'ottima scuola americanista; gli specialisti del Messico ritengono che tutti gli elementi di quel film sono completamente falsi, ma che il loro insieme è più vicino alla realtà del Messico stesso. In altre parole, Ejzenstejn è riuscito a fare una cosa prodigiosa, ricostruire totalmente un universo ieratico che non ha nulla a che vedere con la realtà, che utilizza gli ambienti, i volti, certe decorazioni, e che è l'immagine certamente più reale del Messico del periodo in cui lui ha girato il film.

C & F — **E' l'esatto contrario di quel che avviene in un film come « Soy Mexico » di Reichenbach, che arriva alla totale falsità a partire da elementi reali.**

Rouch — Certo, non è possibile — l'ho detto anche a François — fare questa specie di finzione poetica che non è finzione, che non è nulla: è come il prologo di **Magia verde** o i film di Jacopetti. E' questo l'errore che deriva dalla ricerca del sensazionale. Se si vuole cercare il sensazionale, ed era quello che cercava Ejzenstejn, bisogna essere Ejzenstejn, e non ce ne sono molti... Tra i film che ho fatto diversi sono di tipo documentaristico, film etnografici; ogni volta che li rivedo mi sembrano come degli abbozzi di un meraviglioso film che si potrebbe fare se si scavalcasse il quadro ristretto della realtà per andare a finire nell'immaginario. E' per questo forse che adoro Buñuel. Non mi piace molto **Belle de jour**, perchè non mi piace Catherine Deneuve — è una cosa questa di carattere del tutto personale —; ma trovo straordinario che Buñuel abbia pensato a un film del genere. Credo insomma che per me il cinema sia proprio questo: poter passare dal reale all'immaginario; e credo che l'immaginario, tanto nel caso di un regista come Buñuel quanto nel caso di un film come **Jaguar** — l'aspetto immaginario dell'avventura di questi tre giovani che si guadagnano del denaro —, sia molto più vicino alla realtà del fenomeno che se mi fossi limitato a filmare la vita quotidiana di tre ragazzi, un minatore, un commerciante e uno che si occupa di legname. Per fare un esempio, sia il regista « realista » che quello « immaginario » avranno visto ciò che succede attorno a loro, avranno visto l'evoluzione dell'Africa, ma il primo non avrebbe trovato alcun pretesto per filmare l'apertura dell'Assemblea. Si trattava della prima riunione dell'Assemblea nazionale, e la cosa ci appassionava tutti. E' a questo punto che Damouré ha inventato, e si è finto fotografo. Non c'è bisogno di spiegazioni: ha trovato un apparecchio fotografico ed è diventato fotografo. Tutto il film è stato girato così: di continuo l'avventura totale, l'avventura che potevamo inventare. Ma a volte dovevo fermarmi, perché mi proponevano storie dove dovevano intervenire draghi, personaggi immaginari, come se ne vedevano nei film indiani allora molto popolari in Africa. Tutto ciò mi ha sempre appassionato molto. Per esempio, le sequenze per me più importanti di **Moi un noir** sono quelle dei sogni di Robinson: mi sembrano assolutamente essenziali.

C & F — **E' probabilmente questo rapporto realtà-finzione che l'ha interessato di più in « Gare du Nord », lo sketch di « Paris vu par... »**

Rouch — Certo. La differenza è che questo sketch era interamente costruito, dato che conoscevo il finale; ma effettivamente si tratta di un incontro del tutto immaginario: a un certo momento ho

pensato addirittura di fare in modo che non si sappia se l'incontro col secondo uomo è reale o no; ma per fare un film del genere avrei avuto bisogno di più dei 20 minuti concessimi. Per esempio, la ragazza sarebbe rientrata in ufficio terrorizzata, dicendo di aver assistito a un dramma. I colleghi o il marito avrebbero cercato di sapere se era veramente successo qualcosa, ma non era successo nulla. Sarebbe stato esattamente il contrario di **Blow-up**, un film che non mi è piaciuto per niente. In **Blow-up** realtà e immaginazione sono mescolate; ma nel finale si sarebbe dovuta far vedere una **vera** palla da tennis.

C & F **A questo proposito, ha visto « Persona »?**

Rouch Sì, ma per me Bergman si serve troppo del « procedimento » cinematografico: per esempio quando fa vedere due volte, in campo e controcampo, la stessa scena. Per dipingere l'irreale bisogna fare come Buñuel, che ha ripreso la lezione di De Chirico o di Dali, che facevano quasi delle cartoline postali a colori, tanto erano precisi. Pensate al duello di **Belle de jour**: è più reale del resto del film. Lo stesso Buñuel non saprebbe distinguere fra sogni e realtà. La fine poi è totalmente ambigua: forse il marito è morto, forse tutta la storia è falsa, forse il marito si alza semplicemente perchè Séverine non è mai andata in un bordello, anche se avrebbe voluto andarci. E' in questa direzione che secondo me il cinema può analizzare i problemi in maniera molto più profonda.

C & F **E' molto importante il doppio carattere del commento, che a volte è vero e proprio commento, altre volte diventa doppiaggio: i tre attori passano di continuo dalla prima alla terza persona.**

Rouch Sono spettatori di se stessi. Ma questa era la regola del gioco: Damouré, Lam e Illo sono ragazzi molto intelligenti, ma non attori professionisti. Ciò che facevano quindi non veniva mai elaborato prima. Mi hanno rimproverato per esempio — ma non c'è niente da fare, non la toglierò mai — la scena in cui arrivano in riva al mare: una scena un po' ridicola, una specie di pagliacciata, si vede molto bene che è falsa. Ma io trovo formidabile lo stesso questa scena: certo che non è vera, certo che quel che dicono è falso e che si gettano in acqua come dei clown in un circo; ma è proprio questo il film, questo continuo apprezzamento di se stessi. Questo è il tipo di recitazione che si ottiene, credo, quando si ha a che fare con degli attori non professionisti, e penso che sia in questa direzione che vada il cinema. Mi piace molto **La Chinoise**, è un film terribilmente difficile da fare. In un certo senso, Godard va nella stessa direzione: demistifica di continuo l'attore chiedendogli « che cosa ne pensa ». E questo gli permette di fare una scena straordinaria, quella in cui Léaud tutt'un tratto parla del suo mestiere di attore e dice che sta recitando e che tutt'un tratto diventa un altro. La cosa meravigliosa è che si ritorna sempre alla finzione. Per esempio nel caso di Jeanson: all'inizio è fuori del gioco e pone delle domande false, e a un certo punto entra nella discussione, una discussione molto ingenua, con questa piccola rivoluzionaria mondana, come se si trattasse di una discussione molto importante per lui. Credo proprio che sia questo il cinema che si deve fare adesso. La scuola neorealista italiana in questo senso ha un po' sviato. Quello che bisogna fare è introdurre il mito nella realtà, introdurlo in maniera totale. E' quello che ho cercato di fare con **Jaguar**.
Forse è meglio che non sia uscito nel 54, perchè chi mai avrebbe accettato un film così allora? Non si faceva l'ingrandimento del 16mm e avrei avuto un pessimo suono: che cosa sarebbe diventato il film? Quindi non è male dopotutto che sia rimasto tredici anni inutilizzato. Ora ho di nuovo vissuto assieme al film per due mesi, a rifarne il montaggio e il missaggio, l'ho riascoltato tutto, ho rivisto tutto il materiale scartato e mi sono accorto, rivivendo la maniera in cui il film era nato, di quanto fosse affascinante. E in più la situazione descritta dal film è morta, finita, non esiste più: il grande entusiasmo per l'indipendenza si è esaurito, N'Kruma non è più al potere, è in esilio, ovunque ci sono regimi di poliziotti, di doganieri che — come nel film — guardano davanti e non dietro.

C & F **Ci sembra essenziale in « Jaguar » questo aspetto mitico, avventuroso: la storia di qualcosa che si tramanda perchè non esiste più.**

Rouch Sì, è vero; mia moglie quando vede il film si rattrista, perchè abbiamo vissuto insieme quell'epoca, e avevamo tutte le speranze. **Jaguar** è anche, sotto certi aspetti, un film storico, un film sulla nascita dell'indipendenza nel Ghana. Forse per questo ho voluto mettere nella nuova versione i canti rivoluzionari del Ghana di allora, perchè adesso non esistono più. Anche l'emigrazione è scomparsa: i giovani non fanno più i viaggi a piedi, non passano più la dogana di frodo; quella specie di euforia che accompagnava i viaggi, la ricerca di un mondo moderno orribile e seducente insieme, tutto questo è finito.

C & F **Eppure non c'è nostalgia nel modo in cui il film è narrato. La nostalgia è semmai nelle cose stesse.**

Rouch **Jaguar,** come avrete notato, è un film molto irriverente, nulla viene rispettato, neppure gli attori si rispettano: e credo che questa sia una grande lezione d'igiene per i paesi sottosviluppati, imparare a non rispettare le cose stabilite.

C & F **C'è chi dice, di fronte a questo modo di vedere l'Africa, che il suo punto di vista è fascista, colonialista.**

Rouch Ma solo un fascista potrebbe dire una cosa del genere. Non c'è proprio alcun motivo di pensarlo. Si tratta di un film totalmente irriverente, dove Damouré rappresenta per me l'Africa, l'Africa che parla, e che parla con humour, ripetendosi, compiacendosi.
Una delle cose che più mi ha colpito nella storia e, ancor prima, nel fenomeno umano, è la particolare caratteristica del **dono** che esisteva, e ancora esiste, in Africa: ragazzi che partono per lavorare tre mesi, sei mesi o un anno all'estero, e che quando tornano danno tutto a quelli che sono rimasti; c'è un disprezzo totale per la proprietà privata. Ma i sociologi chiamano questo fenomeno « parassitismo familiare », e se c'è parassitismo bisogna eliminarlo! Figuriamoci.

C & F **Si ha di continuo, al di là della finzione di partenza, questa sensazione di scoperta, la sensazione di vedere certe cose per la prima volta. Per esempio nella scena dell'arrivo al mare, o in quella del treno.**

Rouch C'è infatti nel film quest'idea continua della « meraviglia ». Prendiamo la sequenza delle miniere d'oro. E' stato molto difficile girare in quei posti, gli inglesi si opponevano ma alla fine sono riuscito a ottenere l'autorizzazione. Era la prima volta che qualcuno girava un film in quei luoghi. Lam e Douma non vi compaiono — e qui abbiamo dovuto far intervenire la finzione — perchè sono ammessi nelle miniere solo operai selezionati e molto fidati. Quando Lam e Douma hanno visto per la prima volta il film, la loro reazione a questo punto è stata di totale stupore, e il loro commento qualcosa di molto salutare: « Ma guarda, ci si dà tanta pena per nulla: gli inglesi estraggono l'oro per poi chiuderlo nelle casseforti a Londra, da dove non esce più! ». E' stato un commento prodigioso, che ha sorpreso anche me, e mi ha convinto a conservare una sequenza che in fondo avevo girato da solo e che non aveva un gran rapporto col resto del film.

C & F **Una cosa che ci interessa molto in « Jaguar », e che situa questo film al centro delle esperienze più avanzate del cinema contemporaneo, è la ricerca di un distanziamento tra spettatore e film, che lei ottiene quasi unicamente attraverso il commento a più voci, e che altri, Godard, Bergman, lo stesso Vertov, ottengono piuttosto con quelli che lei ha definito dei «procedimenti» cinematografici, facendo vedere sullo schermo la macchina da presa, denunciando l'aspetto fittizio del cinema.**

Rouch In **La Pyramide humaine** anch'io intervenivo con la macchina da presa, e in **Chronique d'un été** c'era la proiezione finale del film di fronte a tutti quelli che vi avevano preso parte. Mi ero quindi già servito di questo procedimento, in maniera forse meno sottile ma più esplicita. C'è però una cosa in **La Chinoise** che mi distrurba vedendo Coutard che filma: in quel momento

ci si rende conto dell'esistenza di un enorme meccanismo. Ed è proprio questo che mi dà noia, accorgermi che Godard ha fatto il suo film nonostante tutto con enormi mezzi, mentre lo avrebbe potuto fare con mezzi dieci volte minori. Insomma mi chiedo se la perfezione tecnica era veramente indispensabile al film di Godard. Girare un film del genere in 16 mm., con una « caméra-reportage » avrebbe forse apportato un tono di verità supplementare, che sarebbe poi stata una finzione supplementare, mentre adesso si è di fronte a un film che ha tutte le qualità del lungometraggio tradizionale.
Ma per tornare alla vostra domanda, ritengo che la macchina da presa possa intervenire in maniera diversa. Penso per esempio all'episodio girato presso la tribù dei Sombas. I Sombas vivono nudi, e filmarli costituiva un problema, perchè si rischiava facilmente di fare il solito ritratto etnologico dell'Africa selvaggia tradizionale .E' intervenuto a questo punto l'atteggiamento di Damouré durante le riprese, e che a me sembra molto interessante e importante: il suo rifiuto di scandalizzarsi e di prenderli in giro — non bisogna mai prendere in giro la gente, è la peggiore delle cose, ma la tendenza è proprio quella di prendere in giro la gente nuda, non c'è niente da fare. Una situazione del genere non sarebbe stata possibile senza la presenza della macchina da presa: la reazione di Damouré sarebbe forse stata condivisa da tutti, ma non si sarebbe sentito il bisogno di manifestarla; la macchina da presa ha permesso, per così dire, di andare al di là del pudore. Un altro episodio che può essere preso ad esempio di ciò che voglio dire è quello in cui Lam scopre il mercato di Kumasi. Il suo commento, a questo punto, viene interrotto da Adame che esclama: « Guarda chi c'è là », riferendosi a Lam che passa tra la folla; al che Damouré gli chiede: « sei stanco? », « no, no » risponde Adame, « bene, allora continuiamo ». E la storia riprende.

C & F — **Il suo film lo si potrebbe quasi dire un film « brutto » da vedere, come del resto lo era « India » di Rossellini, dove risultava con evidenza l'uso di diversi tipi di negativi e insomma la mancanza di certi tipici accorgimenti « professionali ».**

Rouch — Me ne infischio di certi problemi. La macchina da presa, una vecchia Bell-Howell, era stata trovata al « Marché aux Puces »; aveva un solo obiettivo, il 25; la pellicola la compravo a mano a mano che ne avevo bisogno, e quindi c'era pellicola vecchia e altra meno vecchia. Detesto le belle immagini; quando noto delle belle immagini in un film vuol dire in genere che è brutto; anche se si tratta di un mio film, mi urta terribilmente.

C & F — **Non si tratta soltanto di belle immagini fine a se stesse. Ci sono dei momenti nel suo film, come per esempio la scoperta del mare, dove la situazione avrebbe giustificato l'uso di immagini curate; e invece il mare lo si vede appena, perchè evidentemente è qualcos'altro a interessarla.**

Rouch — Le belle immagini non mi interessano. Quello che mi interessa è stare sugli attori. Le riprese sono state fatte in maniera molto semplice. Ogni sequenza è stata girata in genere una volta sola. Nella versione lunga c'erano attacchi di montaggio solo ogni tre minuti; tutto il resto era montato in macchina. E' da questo forse che deriva una certa disinvoltura nei confronti dell'immagine; ma è proprio questo, credo, che dà al film la sua unità, vedendolo a posteriori. Non c'era alcuna scelta di obiettivi, non c'era lo zoom, che detesto, non c'era né il grandangolare né il teleobiettivo, c'era solo il 25 che, in 16 mm., corrisponde alla visione normale. E' un po' stancante, perchè si ha sempre lo stesso punto di vista, ma è il punto di vista che si ha nella vita. Insomma era un metodo di ripresa ideale, che purtroppo non può essere adottato sempre: girare le sequenze nell'ordine, essere il proprio cameraman e smettere di girare quando non se ne ha voglia. L'angolazione che scelgo è quella che mi sembra più efficace, quella che permette di far vedere meglio le cose: e quando mi stanco, smetto, e passo all'inquadratura successiva. Tutto qui. Campi, controcampi, movimenti di macchina, sono stati tutti girati nell'ordine. Certo, qualche sequenza è stata poi spostata dall'ordine originario, ma molto di rado. Purtroppo questo tipo di cinema non ha molti seguaci. Siamo ancora al tempo del cine-

ma-industria. Ho avuto occasione di girare con dei cameramen professionisti: non li ho mai visti tanto infelici. **Jaguar** è stato veramente girato con niente. Le riprese del film sono costate 400.000 franchi di allora. E per ottenere il basso costo l'unica cosa che bisogna conoscere molto bene è la catena di fabbricazione di un film: bisogna essere in condizioni di poter controllare un film in tutti i suoi stadi. In **Jaguar** nessuno si è accorto di essere filmato. Lo stesso passaggio di frodo alla dogana è stato girato senza che i doganieri se ne accorgessero. L'illuminazione non esisteva o era minima. E' un sistema di girare molto salutare, questo, ma mi sento piuttosto solo in questo campo.

C & F **C'è Rossellini.**

Rouch Infatti Rossellini adora **Jaguar**. Sono sicuro che non gli piacerebbe la versione corta, come non piace a me. Per fortuna Langlois ha una copia lunga, che di tanto in tanto si vedrà.

C & F **Ma forse la versione corta dà al film una struttura più netta. Emerge molto di più l'aspetto « fittizio » del film.**

Rouch Questo sì. Prima ci si perdeva in una gran quantità di cose.

C & F **Che cosa pensa di fare adesso?**

Rouch Il seguito. Sì, è successo questo. Quando abbiamo ripreso il film con Damouré, Lam e Illo, ci siamo ritrovati dentro questa storia. Avevamo fatto altri film insieme — **Moi un noir, La chasse au lion** ecc. —; ma, ci siamo detti, in questi film c'eravamo un po' annoiati, mentre fare **Jaguar** era stato veramente divertente. E dato che stavamo inventando un nuovo commento, abbiamo inventato anche il seguito di **Jaguar,** di cui ho già girato l'inizio, a 16 mm. I tre protagonisti si sono arricchiti nel loro villaggio; Lam è pastore, indossa un cappello da cowboy e guida una jeep per controllare le sue bestie; Illo ha una piroga a motore; e Damouré è diventato un business-man circondato dai telefoni. Un giorno uno dei suoi commessi viene a dirgli che stanno costruendo un palazzo di sette piani nella capitale della Nigeria, a Niamey. « Anche noi abbiamo del denaro, dice allora Damouré, perchè non ne costruiamo uno qui?» Riunisce il consiglio d'amministrazione; Illo chiede se si possono far salire le vacche al primo piano, altri se c'è un cortile per battere il miglio. Alla fine sono tutti d'accordo, ma prima decidono che la cosa migliore da fare è mandare Damouré in un paese dove la gente vive in palazzi a più piani, per vedere come vanno le cose. Così Damouré prende un biglietto e parte per Parigi. Da Parigi invia le sue « lettere persiane », dove descrive la tribù parigina e i costumi parigini. Ho girato l'inizio fino a Parigi, profittando di un viaggio di Damouré che doveva fare uno stage a Toulouse (come vi ho detto, Damouré è infermiere). Ma sfortunatamente era solo, e io ero solo con lui: e per fare dell'improvvisazione bisogna invece essere in tre, al contrario dell'amore... Perciò abbiamo smesso; riprenderemo in ottobre assieme a Lam, inventando il seguito della storia. Il film si chiamerà « Petit à petit... », come la bottega di **Jaguar.** Sarà un film, mi auguro, totalmente irriverente, soprattutto verso le istituzioni, una vera e propria « etnologia parigina » raccontata da Damouré.

C & F **Se verrà conservato lo stesso spirito di « Jaguar », la Parigi del suo nuovo film avrà un aspetto piuttosto fantomatico...**

Rouch Le prime reazioni di Damouré a Parigi sono state un po' strane, sono reazioni sulla nostra follia, sulla sporcizia degli uomini. Prendiamo per esempio le lettere che spedisce al suo villaggio. La prima è sul paesaggio: « Parigi è un insieme di colline poco elevate in mezzo alle quali scorre un fiume condannato ». « Perchè condannato? », gli ho chiesto. « Ma non è un fiume, questo, mi ha risposto. Chiuso fra due argini somiglia piuttosto a un metrò ». La seconda lettera è una lettera sulle razze: « I parigini sono tutti brutti, le donne sono graziose ma vestite in maniera disgustosa ». Una serie di cose del genere, insomma, nello stesso tempo amare e maliziose. E tutto verrà filmato secondo il punto di vista di Damouré, spesso assai diverso dal nostro. Per esempio, negli Champs-Elysées quello che più lo interessa è che ci sono tante automobili e niente polvere.

Quanto al seguito, abbiamo per ora due idee. La prima è venuta a Damouré vedendo a Parigi, in un locale notturno che si chiama « La Cage », una ragazza che balla delle danze moderne dentro una gabbia; l'idea è quella di prendere a Parigi una dattilografa, portarla nel suo villaggio, metterla in una gabbia con un'etichetta in latino, come allo zoo, e far pagare 25 franchi alla gente per vedere una vera « dattilografa parigina » al lavoro. L'altra idea è quella di costruire, una volta rientrati in Africa, un palazzo come non se ne è mai costruito uno. Damouré e i suoi compagni si metteranno subito al lavoro. Si può utilizzare un albergo di diciassette piani costruito dagli israeliani ad Abidjan, l'albergo « Ivoire », una costruzione ridicola e moderna; verranno escogitati dei sistemi per far salire le vacche, un po' come in **Ragazzi allegri,** ma nel complesso non sappiamo ancora molto bene come servircene. Comunque lo possiamo fare: il paesaggio circostante somiglia in tutto e per tutto a quello di **Moi un noir,** e quindi lo si può facilmente far passare per le rive del Niger.

C & F — **« La Punition » è molto diverso rispetto agli altri suoi film?**

Rouch — Sì, è diverso perchè nasce per così dire da una scommessa tecnica: provare che si può girare un lungometraggio in un giorno. Ci siamo di conseguenza addossati dei rischi, e questi rischi emergono nel film, nel senso che la storia è mal combinata, che dovevamo conservare gli attori anche se recitavano male... E' un film che mi piace molto, perchè credo sia una delle esperienze più rischiose che siano mai state fatte. Alla fine abbiamo impiegato un giorno e mezzo, ma in un giorno e mezzo abbiamo girato sette ore di materiale. Se la storia venisse studiata un po' meglio prima, si potrebbero veramente fare film di finzione in questo modo. Forse un giorno ne farò io uno. Il fatto è che oggi siamo meno avanzati tecnicamente di sei anni fa: gli apparecchi di allora andavano meglio di quelli di adesso: le macchine da presa sono meno buone, più pesanti; allora c'erano dei protettivi che non sono mai stati costruiti perchè non erano abbastanza a punto; giravamo con una piccola macchina da presa che era l'antenata della « caméra Coutand » attuale, ma era infinitamente migliore; i tecnici erano per così dire eccitati da questi problemi; utilizzavano dei microfoni completamente automatici che permettevano di avere un livello costante, e che, anche se avevano dei difetti, andavano sufficientemente bene per il nostro lavoro. Certo, adesso ci sono le « mini-cassette » per la registrazione, i « micro-cravate », che però non funzionano... Vorrei tornare a quel tipo di film oggi, ma sarei costretto ad adottare le stesse tecniche, e cioè a dare un Nagra a un attore, con due microfoni, ecc. E' ridicolo. Non c'è stato progresso, praticamente.

C & F — **Abbiamo letto in un numero dei «Cahiers du cinéma» di un curioso esperimento realizzato assieme a Godard e Reichenbach.**

Rouch — Il film è stato perso. Si trattava di un saggio d'improvvisazione realizzato per conto della televisione. A Parigi c'è una scuola d'improvvisazione diretta da un attore di Godard, Laszlo Szabo. Ci siamo visti una mattina con tre dei suoi attori in un caffè, e abbiamo deciso di improvvisare su un tema; abbiamo inventato tutto, una storia non troppo buona per la verità, che io ho filmato. Intanto Reichenbach mi filmava mentre filmavo e Godard doveva montare il tutto. Abbiamo girato la mattina e il pomeriggio; il mio film durava circa 20', quello di Reichenbach, che aveva ripreso anche le pause, un'ora, un'ora e un quarto; abbiamo quindi fatto delle interviste agli attori e a Godard dopo la proiezione di un primo montaggio del film. Il film così era terminato, volevamo montarlo, ma Godard non ha avuto il tempo per farlo; poi Labarthe mi ha detto di aver perso la pellicola, non sapeva più dov'era. Ma il film verrà fuori, prima o poi. Era una storia molto divertente, molto appassionante, anche perchè gli attori, che erano professionisti, e che quindi volevano quell'improvvisazione, si demistificavano.

(Conversazione registrata al magnetofono a cura di Adriano Aprà e Eduardo De Gregorio).

RECENSIONI

Film

Comportamenti e imprevisti

Uno degli elementi del cinema di Antonioni che mi ha sempre interessato di più è forse quello che più spesso è risultato meno compiuto: la recitazione come comportamento.
E' evidente che Antonioni è arrivato al film a soggetto, nel 1950, con la ferma intenzione di dirigere gli attori in modo diverso. **Cronaca di un amore** è — con **Una voce umana** e, in un certo senso, **Stromboli** — il primo film italiano che si occupi della borghesia; ma non è sufficiente un cambiamento d'ambiente, bisogna che gli attori si comportino secondo un cliché improntato ad influenze culturali diverse da quelle che ispirano il neorealismo. Antonioni, come Rossellini e poi Visconti, è il primo regista italiano ad aver bisogno di attori professionisti. E' significativo che il personaggio di Paola, l'indimenticabile Lucia Bosé, venga introdotto nel film attraverso fotografie e notizie biografiche che da un lato ci informano sulla sua estrazione sociale, sulla scuola frequentata, dall'altro la bloccano già in atteggiamenti, sguardi, abitudini, elementi che vedremo realizzarsi durante il film. Voglio dire che il modo di muoversi della Bosé, di guardare, di camminare, di fare l'amore, intendono esprimere con autorità la sua psicologia, il perchè delle sue azioni. Veramente, con grande evidenza — esteriorità — si può dire che con l'immagine in cui Paola esce dalla Scala la donna borghese italiana entra nel nostro cinema.
Oggi con **Blow-up** l'operazione mi pare perfettamente riuscita — in **Cronaca di un amore** è fallita in tutte le sequenze in cui non appare Lucia Bosè; in **Le amiche** altrettanto, fatta eccezione, forse, per la Furneaux e la Cortese, anche perché gli altri protagonisti restano a metà strada fra un loro « jeu » privato (i caratteristi: per es. Ricci nell'**Avventura**, la Brignone nell'**Eclisse** e, in questo film, Fabrizi e Ferzetti) e le indicazioni del regista; nei film successivi non è così in primo piano, e comunque Monica Vitti è sempre al di sotto delle necessità di Antonioni —; operazione tanto riuscita da poter essere assunta come l'autentica chiave stilistica del film

E' accanto all'amore per il paesaggio, in genere monotono, freddo, che si manifesta in Antonioni la predilezione per la figura umana che si stilizza, talvolta fino all'emblematicità più cruda. Alcune sequenze di **Blow-up** rimandano addirittura — anche se le separano quindici anni di esercizio, d'eleganza acquisita, di attitudine al culto di una fotograficità interpretativa — a **Tentato suicidio**, il rozzo ma generoso episodio diretto da Antonioni per **Amore in città**.
La stilizzazione come disinvoltura è la caratteristica del comportamento di Thomas e delle donne che lo circondano in **Blow-up**; disinvoltura, da intendere come sicurezza, che regna almeno fino a quando irrompe nella sua vita l'imprevisto, che colpisce Thomas proprio là dov'egli si sente più sicuro. Fino alla sequenza dell'ingrandimento delle fotografie scattate nel parco, assistiamo a una giornata qualsiasi di Thomas: cinismo e sicurezza nel lavoro, mai un'ombra di sentimento sul suo viso né sul « campo » che si appresta a fotografare, l'obiettivo è come un organo aggiunto, e non c'è separazione fra mondo al di qua e al di là della macchina fotografica.

Tutte le sequenze descrittive, precedenti l'incidente nel parco, che vogliono darci i lineamenti del personaggio e del suo ambiente, non sono un'introduzione — come, del resto, non lo erano le sequenze iniziali di **L'eclisse** o dell'**Avventura** — bensì una prova generale, su scala ridotta, del film intero. Gli elementi dell'azione centrale del film vi si possono rintracciare già tutti, basta saper sostituire. Veruschka al posto di Jane, la visita delle due ragazze al posto dell'orgia successiva e, addirittura, una parodia di « blow-up » durante la visita all'antiquario, che nega d'avere in negozio tutto quello che il fotografo chiede e che questi, puntualmente, scopre. (En passant, si può notare che Antonioni predilige simili situazioni: nell'episodio inglese de **I vinti** i colloqui fra il giovanotto e il giornalista erano una sorta di « blow-up » verbale: ad ogni incontro il primo rivelava qualcosa di più al secondo).
Voglio dire che le due sequenze-madri di **Blow-up**, l'ingrandimento delle foto e il lungo dialogo fra Thomas e Jane, acquistano il loro autentico peso e la loro drammaticità in quanto relative al clima stilistico che Antonioni ha mantenuto fino a quel punto e che resta in sottofondo anche quando nella vita di Thomas s'intromette Jane con il suo mistero.

Come si comporta Jane per convincere Thomas a darle i negativi? Dice pochissimo (**Blow-up** è un film sonoro ma, ambiguamente, quasi muto: molta mimica, poca dizione), ma agisce molto. La recitazione di Vanessa Redgrave ha come modello-base quella di Veruschka, e come variazione su questa base la ribellione che le deriva dal non essere un oggetto nelle mani di Thomas, dall'avere cioè una vita privata incaptabile con certezza da una fotografia. I suoi scatti, lo spogliarsi, l'ascoltare la musica — nello stesso décor dove si muovevano l'inumana Veruschka e le altre modelle — sottolineano l'estremo, patetico tentativo di un corpo che rifiuta una impostazione di gesti prefissata (da Antonioni, da Thomas). Un animale in gabbia che vuole sfuggire all'occhio di Thomas, immagine vivente, essa, dell'inquietante mistero fotografato.

La seconda variazione avviene dopo che Jane se ne è andata e Thomas resta a tu per tu col proprio mondo, perfettamente dominato, di oggetti ubbidienti. La materia familiare a Thomas più s'ingrandisce più rivela il miracoloso; in un rapporto sempre più eccitante il « blow-up » appare capace di dare la certezza del delitto e la sconfitta del comportamento di Jane.

In mezzo a tanta disinvolta sicurezza, capace di sconfiggere la ribellione di Jane e di riaffermarsi con un espediente tecnico previsto e potente, l'umanesimo di Antonioni, il momento « poetico » del film, affiora con grande purezza. In alcune inquadrature: Thomas che s'accorge della sparizione del cadavere sotto il cespuglio;

in un personaggio: Patricia, completamente al di fuori d'ogni regola del film. Entrambi gli elementi testimoniano l'esistenza o la sopravvivenza di qualcosa di diverso, d'imprevedibile, che, in un contesto così coriaceo, si manifesta sotto il segno dell'irrazionale. E' nel comportamento, nella recitazione ancora una volta, che meglio Antonioni esprime tutto ciò: l'enorme differenza fra Sarah Miles e le altre donne del film è la dolcezza, la commovente sensualità di un altro mondo, di un altro Thomas (è lei che nota somiglianze fra la foto ingrandita e un quadro di Bill). **Blow-up** è il più compiuto film di Antonioni nel senso che è quello che meglio ci comunica le inquietudini di un regista — generalmente sopravvalutato nella portata dei suoi messaggi, sulla scia di una pubblicistica di moda: i discorsi sull'alienazione addossati a film assai poco chiari al riguardo — il quale sente su di sé, gravemente, il compito di « fotografare » le esteriorità di un mondo che si stilizza unidimensionandosi; compito finalmente realizzato in un'opera che, in fondo, si va fabbricando da diciassette anni. Il mondo di **Blow-up** — mimesi di un prodotto di quel mondo: le fotografie di moda — è inquietante perché non cornice o tavolozza da contrappuntare allo sguardo del protagonista (**Il deserto rosso**), ma esso stesso emanazione del suo comportamento o viceversa. Thomas, come la Paola di **Cronaca**, come il giovane assassino dell'episodio inglese de **I vinti**, è come appare (« I am a Camera »), a suo agio in un mondo del futuro. Ma Antonioni — il cui destino è quello, com'egli stesso ha detto, di una generazione di mezzo, non ancora in un mondo nuovo dove avverranno trasformazioni violente — mostra di credere in un imprevisto. La vita è generosa, può sempre capitare di raggiungere un prato verde, liscio come una lavagna, dove nella solita equazioncina quotidiana capita, per uno scherzo del maestro, una incognita in più e il solito stratagemma si rivela insufficiente, e può avvenire quindi di essere traversati da un dubbio, di dover ricorrere ad altri mezzi.
La limpidezza asettica di **Blow-up** è la lucidità di Antonioni che, al limite della didascalicità, ci espone la copia ultima del suo blow-up intellettuale.

MAURIZIO PONZI

BLOW UP (Blow up); *r.*: Michelangelo Antonioni; *sc.*: M. Antonioni e Tonino Guerra, ispirata al racconto di Julio Cortázar «Las babas del diablo»; *f.*: Carlo Di Palma (*Metrocolor*); *scg.*: Asheton Gorton; *m.*: Herbert Hancock; *fon.*: Robin Gregory; *mo.*: Frank Clarke; *int.*: David Hemmings (*Thomas*), Vanessa Redgrave (*Jane*), Sarah Miles (*Patricia*), Jane Birkin e Gillian Hills (*le aspiranti modelle*), Veruschka (*una modella*), Jill Kennington, Peggy Moffit, Rosaleen Murray, Ann Norman, Melanie Hampshire; *pr.*: Carlo Ponti per la M.G.M.; *d.*: M.G.M.; *o.*: Gran Bretagna, 1967; *du.*: 110'.

Daniel
(ep. di "Stimulantia")

Avvicinandosi a un tipo di cinema lontano a prima vista da quello che gli è abituale, Bergman opera una semplice, e accidentale, parentesi nella propria evoluzione stilistica o non conferma piuttosto la direzione in cui si sta attualmente muovendo, e che opere « maggiori » come **Luci d'inverno**, **A proposito di tutte queste... Signore** e **Persona** hanno già tracciato? A rischio di sopravvalutare questo breve episodio, inserito per di più in un film nel complesso piuttosto volgare, cioè inutile e stupido (1), direi che la resa di Bergman a un cinema **famigliare**, che sposa — non solo tecnicamente — lo spirito del 16 mm. (per non dire dell'8 mm.); che non si preoccupa della bellezza dell'immagine — sciatta, « sporca » —; che si contenta di « dire poco », scegliendo di filmare avvenimenti quotidiani e « insignificanti »; questa evidente resa a un cinema « povero » non fa che prolungare (o saggiare in nuove direzioni: ce lo confermeranno forse prossimi film) quella scoperta di un cinema « ambiguo » e d'interrogazione — non di affermazione — che a me sembra datare da **Luci d'inverno** (2).

Il rapporto di libertà che Bergman instaura qui nei confronti del cinema « ufficiale » (anche del proprio cinema, nella misura in cui lo si può definire « ricco ») non è nuovo: è quello stesso scoperto da Rossellini, sempre precursore, dell'episodio di **Siamo donne**. Come Rossellini, Bergman può parlarci in prima persona, con un'inedita semplicità, perché ha deciso di abbandonare, grazie allo spirito del 16 mm., ogni diaframma tecnico fra sé e lo spettatore: egli vuole dargli «una specie di stretta sintesi, di galleria del volto di Daniel » senza abbellimenti o cornici, senza inutili maschere. A un primo livello, che tenga conto soprattutto, se non solo, delle qualità dell'immagine in quanto tale, e che io ho riassunto nelle formule « spirito del 16 mm. » e « cinema famigliare » (alludendo alla fotografia «sporca», all'angolazione e al campo casuali, all'assenza di « mise en scène » o del virtuosismo tecnico della presa diretta), l'operazione di Bergman mi sembra chiarissima, nel senso indicato.

Ma **Daniel** non è solo questo. La libertà che Bergman si concede al livello dell'immagine è un punto di partenza: essa viene corretta dal rigore che il regista si è imposto al livello della struttura del suo breve « diario ». E anche qui, per scrupolo di chiarezza, bisognerebbe biforcare il discorso e dire che: 1) viene mantenuta la « libertà » nella misura in cui la struttura è « invisibile »: non si manifesta, p. es., di una opposizione equilibrata o « rimata » di parti, non stabilisce per lo spettatore un percorso obbligato di visione-lettura, una narrazione conclusa, almeno in senso tradizionale; ma piuttosto vuole **dare l'impressione** di una successione casuale di appunti visivi, buttati giù in fretta, dentro i quali lo spettatore è libero di muoversi a suo piacimento. 2) Questo ulteriore effetto di libertà, di « apertura », è ottenuto attraverso una sapiente elaborazione strutturale; analogamente, in **Luci d'inverno** o in **Persona** l'ambiguità dell'immagine non era « colta alla sprovvista » ma derivava da una faticosa, rigorosa eliminazione del superfluo. In sostanza, se è vero che il materiale cinematografico, in quanto riproduzione della realtà (che è intrinsecamente aleatoria), si presenta per principio refrattario a ogni costruzione (3); è anche vero il reciproco, che al cinema ogni resa dell'aleatorietà va di pari passo con una ricerca, certo particolare, di costruzione: ogni « rigore » assoluto, come ogni « libertà » assoluta, è apparente.

Questa ricerca di una nuova struttura che caratterizza l'ultimo Bergman — aperta e non chiusa, ambigua e non assertiva — tradisce il sostrato interrogativo, e autointerrogativo, di **Daniel**. In questo caso, poi, l'interrogazione sul cinema, esplicitata in **Persona**, appare incorporata alla narrazione, inavvertibile come tale (cfr. i due inserti di Bergman che proietta il proprio film), mentre emerge un'interrogazione più diretta sulla vita. E' un Bergman in crisi quello che ritrae il proprio figlio, non per conservarne un'immagine, ma, appunto, per interrogare questa immagine delle radici dell'uomo: l'infanzia, vista come mistero, entro la quale si forma — come? perché? — la trama complessa che porterà alle interrogazioni dell'età matura. E' davvero innocente l'occhio che guarda, l'orecchio che ascolta, sembra chiedersi Bergman filmandoli con insistenza: cioè problematicamente, dinamicamente, sfuggendo così alla staticità convenzionale del «ritratto» famigliare. La domanda è semplice, e a suo modo, in un nuovo modo, innocente, perché posta con la semplicità e l'innocenza di chi riscopre in pari tempo la vita e il cinema, l'una attraverso l'altro e viceversa (come nell'ultimo Godard). Ed è altrettanto semplice e innocente la domanda che chiude il breve episodio, « non è più vivificante spartire con i cari la comune realtà? » : non rinuncia piccolo-borghese ai complessi problemi che pone l'esistenza, non ritorno

1) Stimulantia; *gli altri episodi sono diretti da Hans Abramson, Jörn Donner, Lars Görling, Arne Arnbom, Tage Danielsson-Hans Alfredson, Vilgot Sjöman e Gustav Molander; quest'ultimo* — Smycket, *La collana — è il più onesto.*

2) *Cfr. « Immagine autoritaria e immagine trascendente » nel n. 3 di «Cinema & Film».*

3) *Cfr.* Fonctions de l'aléa *di Noël Burch, in « Cahiers du cinéma » n. 194, pag. 54, e il brano di* Une étape dans la réflexion sur le cinéma *di Christian Metz riportato a pag. 170 del n. 2 di « Cinema e Film» .*

alla « natura » e abbandono della « cultura »; ma **desiderio** di un viaggio verso la semplicità, **ricerca** di una possibile armonia.
Bergman pone delle domande, non pretende, per ora, di dare risposte. Conseguentemente, si pone di fronte alla vita con gli « occhi puliti » e di fronte al cinema come chi lo scopre. Di qui la grazia inedita che acquistano i trucchi (i fotogrammi fissi, le lente dissolvenze, le didascalie sovrimpresse) e quel tanto di calcolo artificioso che c'è in Bergman: il rigore che controlla la libertà è, anch'esso, dato con la massima semplicità e naturalezza.

Ma vediamo più in dettaglio. Dopo i titoli, appare Bergman di fronte a un proiettore 16 mm. che introduce, riassumendolo, quanto proietterà. Sappiamo quindi tutto, fin dall'inizio, e soprattutto che il filmato termina quando Daniel Sebastian si distende « sull'amaca, il pomeriggio, per riposarsi delle feste organizzate dalla nonna e dalla famiglia » in occasione del suo secondo compleanno: non c'è dramma o suspense o tensione ma solo distesa narrazione. Inizia la proiezione del film a colori. **Prima scena** (4). Una serie di fotogrammi di Käbi Laretei, la madre di Daniel, ripresa contro i vetri di una finestra, dolce e pensierosa, accompagnata dal suono della pioggia e poi dell'acqua che scorre: un'eco, assai delicata, della concezione, della vita? **Seconda scena**. Introdotta da un titolo in sovrimpressione, « Ornö, in agosto », vediamo Käbi con alcune amiche nel bosco: il fotogramma si arresta sul suo ventre. Il sonoro è la musica suonata al pianoforte dalla stessa Käbi, che accompagnerà quasi tutto il film. **Terza scena**, senza musica, le prime immagini di Daniel accanto alla madre. **Quarta scena**. Di nuovo la musica: le prime azioni di Daniel, lavato, vestito, imboccato, i primi passi. **Quinta scena**. La più « costruita » di tutte: un montaggio parallelo di Daniel con gli occhi spalancati, disteso nella culla, e di un paesaggio invernale, il tutto accompagnato dal suono di una pendola. Che cosa guarda Daniel? Che cosa scandisce la pendola? Che rapporto c'è fra sguardo, paesaggio e suono? Stavolta il simbolo, se c'è, è meno scoperto di quello della prima scena: è il tempo che passa, è Daniel che cresce? **Sesta scena**. « Pasqua a Djursholm »: di nuovo la musica, che accompagna i primi contatti di Daniel con la natura, in mezzo alla quale si muove tutto nudo. **Settima scena**. « Suona la mamma di Daniel » mentre vediamo una serie di fotogrammi fissi del bambino che dorme: la m.d.p. riprende con insistenza il suo orecchio così come, nella quinta scena, ne scrutava lo sguardo. **Ottava scena**. Le azioni di Daniel sono ormai indipendenti: cammina, beve da solo, si pettina. A questo punto la proiezione s'interrompe e Bergman interviene per dire che in quell'estate stava scrivendo una sceneggiatura, che poi non fu realizzata (si tratta presumibilmente di « I cannibali » (5)), ma un cui brano gli ricorda Daniel. Segue allora, **nona scena**, la lettura di questo brano, accompagnata da immagini di Daniel che corre nudo, all'aperto: « Non più parole come prigioni, prigioniero, tortura, carceriere, mura, costrizione, separazione, solitudine, terrore, fantasmi; o parole come condanna, castigo, perdono, colpevolezza, fallo, biasimo, vergogna e peccato. Non più punizioni, carnefici o santi. Non più confessioni, incubi o atti di vendetta ». Sulla successiva parte del commento assistiamo, **decima scena**, a una rapida sintesi della vita di Daniel, ottenuta con fotogrammi fissi: « Cosa mai ha fatto sorgere il pensiero di un Dio giusto e vendicatore, l'angoscia della preghiera, il difensore della fede e la collera irrazionale? Da quale timore di putrefazione sorse il mostro chiamato perdono dei peccati, resurrezione della carne e vita eterna? Meglio sarebbe cercare una comunione con gli altri esseri umani, entrare nel loro intimo e familiarizzarsi con i loro infiniti e svariati aspetti. Non è più vivificante spartire con i cari la comune realtà? ». Il breve episodio, dieci minuti circa, si chiude, dopo il termine del commento, con le immagini del secondo compleanno di Daniel (**undicesima scena**): Daniel si distende sull'amaca, Daniel **guarda in macchina**.
Ho voluto riassumere in dettaglio l'episodio non solo per lasciarne una traccia (visto che lo si dimenticherà presto, per la sua brevità e per il fatto di essere inserito in un film mediocre) ma anche per dare gli elementi dello sottile operazione che Bergman ha saputo compiere al livello strutturale (si noti, a tacer d'altro, la ricchezza del repertorio formale adottato da Bergman e la diversità, e quasi opposizione, di ogni scena rispetto alla precedente). Eppure, lo ripeto, la complessità passa inosservata, fra la stilistica del 16 mm. e quella del 35 mm., fra l'assenza di artifici tecnici e la loro moltiplicazione, l'equilibrio è totale: è così che il perfetto somiglia all'imperfetto, il complesso al semplice, il romanzo al « carnet de notes ».

Adriano Aprà

r., sc., commento, f.: Ingmar Bergman; *m.*: suonata al pianoforte da Käbi Laretei; *mo.*: Ulla Ryghe; *int.*: Daniel Sebastian Bergman, Käbi Laretei, Ingmar Bergman; *pr.*: Svensk Filmindustri; *o.*: Svezia, 1967; *colore e bianco e nero, 16 mm. ingrandito a 35 mm.*

4) *Uso genericamente il termine scena: non posso purtroppo applicare gli schemi di Metz non avendo visto il film alla moviola; il che scusa anche le eventuali imprecisioni di questa descrizione.*

5) *Cfr. Jörn Donner,* Il volto del diavolo, *Edizioni Cineforum* 1966, *nota a pag.* 208: *« Nella primavera del* 1965 *una grave forma di depressione fisica ha obbligato Bergman a un lungo riposo. Egli aveva scritto (...) un'opera sui demoni che possiedono l'uomo il quale, pur avendo accuratamente "pulito la casa", non riesce in alcun modo*

Le Scandale
(Delitti e champagne)

A proposito di **Le scandale** Claude Chabrol dichiara (in « Cinéma 66 », n. 109): « Si tratta di un film anticritico, nella misura in cui la posizione non è criticabile. A partire dal momento in cui lo spettatore avrà la disgrazia di emettere un giudizio su uno qualsiasi degli elementi del film, è finita ». Esplicitamente, l'autore si dichiara contro ogni possibile dialogo fra spettacolo e spettatore, e, ancor più, contro ogni possibile monologo di questo davanti a quello; sembrerebbe che la sua massima aspirazione sia la paralisi totale, interrotta dal rumore simultaneo e calcolato dei sacchetti di caramelle che si aprono, dei gelati che si mangiano, dei respiri trattenuti e delle tossi che scoppiano, degli zittii e dei bisbigli. Ma questo disprezzo verso il pubblico viene ad essere — paradossalmente — compensato da altre dichiarazioni nelle quali Chabrol propone la sua opera come un « metodo di ragionamento », cioè come uno strumento col quale lo spettatore può chiarificare i suoi confusi e prevenuti rapporti con la realtà nel suo complesso. (La sua intenzione è dunque quella antichissima di divertire — «Oh! je pense qu'il s'amusera... » — insegnando. Ma come? E che cosa?).
La posizione di Chabrol, nell'ampio spazio che separa i due poli ideali — disprezzo o rispetto verso il pubblico — sembra dunque incerta, come se lo spettatore in un inseguimento continuo e inatteso, con dei progressi infimi o abissali, potesse ottenere solo dei dati relativi al suo ultimo stadio, senza riuscire mai a coprire il distacco con l'opera. Forse la figura più appropriata per descrivere il disegno formato dallo spettatore-critico e dall'autore sarebbe quello di uno smisurato gioco dell'oca: la forma chiusa, i colori vivi, l'« imagerie » primitiva del percorso, il meccanismo ben oliato, il suo carattere semialeatorio, gli incontri e non-incontri vertiginosi che ne derivano e ai quali sono sottoposti i partecipanti contro la loro volontà, sono le caratteristiche in comune. Ma la domanda sussiste: è o no Chabrol un giocatore? Dove sta veramente? Dentro o fuori del gioco?
Un erede della concezione taumaturgica, prometeica dell'artista proclamata dai romantici; un doppio divino che ordina e governa, spiegando saltuariamente ma mostrando sempre A proposito dei personaggi dice: « Io professo un'opinione discreta, ma il film non formula alcun giudizio su di essi. Può darsi che io abbia un'opinione, e infatti ne ho una, ma evito se posso di renderla pubblica, non è questo il mio proposito ». E ancora: « Mi costringo all'obbiettività totale ». Ciò che conta non è tanto l'opinione di Claude Chabrol cittadino privato, soggetto alle leggi di attrazione e repulsione e ai suoi correlati morali, politici, ecc., quanto quella dell'Altro, Doppelganger che durante la creazione può sostituirlo e che giudica di nascosto senza che nessuno se ne accorga, fa sfilare le sue figure in un corteo che adotta, o vorrebbe adottare, tutte le modalità umane (comprese le cosiddette sub- e sovrumane), mentre il presunto Invisibile le avvicina e le distanzia a piacere, inclina di 45 gradi il suo Dottor Kha (in **Marie Chantal contre le docteur Kha**) o affonda Jacqueline, Paul e Christopher (in **Le scandale**) in un abisso cosmico dal quale riemergerà soltanto ...il marchio Universal. Appunto, nell'Universale Macchinazione dell'Altro, idealmente, ci stiamo noi, partecipanti al Gran Gioco: concetto fondamentale dell'opera chabroliana. E tutto si equivale come punto di partenza: « Piuttosto che leggere Robbe-Grillet, preferisco fare delle parole incrociate, perché la quantità di lavoro che esse richiedono è in definitiva più soddisfacente della quantità di lavoro che richiede un libro di Robbe-Grillet ». Il paradosso ci rivela una proposta: il mondo come enigma che dobbiamo decifrare incessantemente e l'opera come « metodo di ragionamento » di questo enigma. (Non sorprende che i maestri venerati da Chabrol siano Fritz Lang o Alfred Hitchcock, i semidei della critica degli anni '50, che ammirava la loro potenza di costruttori e la loro indifferenza di narratori, mascherate da giudizio morale).

Il mondo come enigma. « Sì, ho cambiato. Ho cambiato già in questo: ero cristiano allora, ho smesso di esserlo fra il 1957 e il 1959. Ho smesso di esserlo per ragionamento, unicamente ». Fra la redenzione del **Beau Serge** per opera del suo amico o la sua versione al negativo nei **Cousins** e il film che « parla di niente » **(Les godelureaux)** o quella parafrasi di « L'urlo e il furore » che è **L'oeil du Malin**, si verifica la trasformazione: l'ordine teleologico si spezza, la realtà

a farla rivivere e la vede in balìa dei demoni più numerosi che mai. Il progetto si chiamava Dämonerna *(I demoni). Il manoscritto ultimato (ancora col titolo di 'progetto') ricevette un nome più duro, forse anche più disperato, quello di* Männikoätarna *(I cannibali). Le informazioni al riguardo, anche se molto scarse, sono tuttavia esatte; questo film tratta di personaggi (...) tormentati da problemi non tanto intellettuali quanto ancorati nella loro carne dall'esperienza della loro infanzia, da coloro che avevano influenzato la loro crescita, dalle circostanze in cui la vita li aveva gettati. Una specie di amaro esorcismo traumatico il quale, dopo l'inesorabile esorcismo della trilogia, riemergeva dai più oscuri e segreti ambulacri del cuore umano. Durante la convalescenza B. ha abbandonato l'idea di mettere in immagini questo soggetto ».*

si propone come enigma, il cosmo retrocede a caos. Non a caso l'unica avventura teatrale tentata da Chabrol è stata una messa in scena del « Macbeth »: una favola raccontata da un idiota, piena di urla e di furore, ecc. ecc. Siamo già a **Le scandale**, di cui l'autore ha detto: « A seconda del modo in cui il film va avanti, sarà a volte il personaggio, a volte l'universo a precipitare verso la follia ».

La realtà come lettura di se stessa. E' nota l'alternanza — imbarazzante a volte per il pubblico, insopportabile per i critici — di identificazione e distanziamento nei film di Chabrol. Nelle ultime opere l'oscillazione sembrava decrescere all'interno di ognuna di esse, sparivano gli improvvisi e aggressivi mutamenti di tono di **Les bonnes femmes**: **Marie Chantal contre le docteur Kha** proponeva un ritorno alle formule hitchcockiane nella misura in cui la dualità veniva dissimulata sotto una costante ironia, dell'autore e del personaggio centrale; **Le Tigre aime la chair fraîche**, invece, optava per la soluzione opposta: quella di una quasi continua identificazione con il suo « eroe », in modo tale che eravamo noi che, al limite, dovevamo operare la distanza nei confronti dell'oggetto totale. Adesso, in **Le scandale**, quello che interessa Chabrol è la possibilità di molteplici letture contemporanee del film, a distanze variabili, presentandosi l'opera non più come visione ordinata di una Realtà (benché, astutamente, ne conservi i resti: le retoriche dei generi utilizzati — thriller, film d'avventure, ecc. — creano un Ordine che però viene progressivamente minato dal di dentro) ma come la stessa Realtà. Il progetto smisurato è quello di decifrare il mondo (ivi compresa l'opera) e per farlo Chabrol ci fornisce numerose chiavi: satira sociale, intrigo poliziesco, variazione agnostica del tema cristiano della redenzione, pastiche hitchcockiano. Ma tutte queste chiavi aprono la stessa porta e sono intercambiabili fra di loro. Aggiungiamo a queste chiavi quelle che apportiamo noi altri (ma come distinguere le une dalle altre?) e scopriremo che, in modo diverso, Chabrol si avvicina qui a una delle proposte sull'opera d'arte più in voga: quella di considerarla come costruzione congiunta di artefice e spettatore. Ma non sul piano di eguaglianza proclamato dai suoi contemporanei, bensì con una distanza fra il primo e il secondo: un prodigioso meccanismo, una perfetta e vuota « machine infernale » esigono di essere riempiti secondo l'immaginazione e la volontà di ciascuno. Ma essi non obbediscono forse a regole prestabilite dal loro creatore? Come si vede, il gioco della libertà e della determinazione è lungi dall'essere chiarito. E la sua oscurità può essere formulata così: « L'ideale sarebbe che [gli spettatori] arrivassero a capire che il film è insieme niente, A e B, a seconda cioè che il film venga interrotto prima, che esso voglia dire ciò che vuol dire o che dica il contrario di ciò che vuol dire ».

L'opera come « metodo di ragionamento ». E' essa dunque che serve come strumento per decifrare il mondo. Bene. Ma il problema che si presenta è che non c'è nulla da decifrare o, il che è lo stesso, che tutto è decifrabile. Si può dire a questo punto che **Le scandale** è realmente uno scandalo per l'intelligenza, dato che non le aggiunge nulla, ma piuttosto le toglie, le nasconde. Che cosa? Niente. Il « metodo di ragionamento » di Claude Chabrol — stabilire le premesse ed estrarre le conseguenze di A, poi di B, poi di C, ad infinitum —, che sembra nascondersi gelosamente dietro un mascheramento ottenuto con deformazioni espressive (dilatazioni temporali e spaziali, introduzione di episodi estranei all'intrigo centrale, esagerazione tragica o grottesca nella recitazione), è il più grande degli scherzi, e il più serio nello stesso tempo, perché non esiste come tale, o esiste in troppi modi diversi. « Ma metti un levriero accanto a un mastino, un salice vicino a un pioppo, un calice di cristallo su un campo arato, o un ritratto su una barca a vela, insomma poni l'una accanto all'altra due forme di vita selezionate e caratteristiche, ecco che fra di esse si scava un vuoto, si annullano a vicenda, diventano irrimediabilmente, crudelmente ridicole » (Robert Musil).

Eduardo De Gregorio

r.: Claude Chabrol; *s.*: William Benjamin; *sc.*: Claude Brule, Derek Prouse, Paul Gegauff; *f.*: Jean Rabier (*technicolor-techniscope*); *scg.*: Rino Mondellini; *co.*: Maurice Albray; *m.*: Pierre Jansen; *fon.*: Guy Chichignoud; *mo.*: Jacques Gaillard; *a. r.*: Pierre Gauchet; *int.*: Anthony Perkins (*Christopher Balling*), Maurice Ronet (*Paul Wagner*), Stéphane Audran (*Jacqueline*), Yvonne Furneaux (*Christine Balling*), Suzanne Lloyd (*Evelyn Wharton*), Catharine Sola (*Denise*), Christa Lang (*Paula*), Henry Jones (*Mr. Clarke*), George Skaff (*Mr. Ffeifer*); *pr.*: Raymond Eger e Jacques Natteau; *d.*: Universal Pictures; *o.*: Francia, 1966-67.

Rimandiamo al prossimo numero, per ragioni di spazio, gli articoli su *El Dorado, L'incidente, Masquerade, Riflessi in un occhio d'oro, La religiosa.* e *Gangster Story.*

"Visconti"

Il discorso svolto da Ponzi nel suo terzo critofilm (**Visconti**) parte: a) dall'intuizione (critica) di una « tipicità » stilistico-ideologica di Visconti; b) dalla scoperta di un punto di vista privilegiato da cui porsi per verificare tale intuizione. Ambedue gli elementi sono legati da una perfetta osmosi: il cinema di Visconti non è, per Ponzi, oggetto di interrogazione, fonte di una pluralità di sensi ma, al contrario, è riducibile non troppo arbitrariamente ad alcuni stilemi-tipo (come quelli costituiti dai personaggi secondari e dal « gesto »); la parallela « riduzione » del punto di vista, l'abbandono delle angolazioni plurime (interroganti) caratteristiche dei critofilm su Pasolini e Rossellini, registi ben più « inquietanti » di Visconti, è la logica conseguenza della scelta critica iniziale. (Va aggiunto che il mutamento di rotta che Ponzi ha impresso alla propria ricerca critofilmica è anche il frutto di un'accettazione-adeguamento dei limiti intrinseci che pone la durata media del cortometraggio italiano: per essere svolto in 15' il discorso critofilmico, se è troppo ampio rischia di essere appena accennato, e quindi sostanzialmente inutile perché non « comunicato »; se è troppo sintetico rischia d'essere schematico. Ponzi ha eluso felicemente la difficoltà scegliendo un regista per il quale il discorso critico sintetico non rischiava di essere schematico, in quanto determinato dai limiti del regista).
Rispetto ai due critofilm precedenti, poi, questo si differenzia perché non sembra svolgersi come gli altri due secondo un percorso che va dall'esterno all'interno, dalla conoscenza « critica » che Ponzi ha del regista, alla scoperta del regista-personaggio, la quale a sua volta stimola un tentativo di mimesi stilistica; ma secondo un percorso che va dall'interno all'esterno, dalla visione « oggettiva» del regista nella sua quotidiana attività di lavoro artistico alla conseguente scoperta di elementi critici che la definiscano, verificati poi con l'aiuto di brani di film o di fotografie-tipo. Manca insomma, e pour cause, il momento « sentimentale », l'amore verso il regista di cui si sta parlando, che nei primi due critofilm si manifestava nel continuo scambio tra sollecitazioni critiche e sollecitazioni creative.
In **Visconti**, i due momenti, quello del « fare critica » e quello del « fare cinema », vengono saldati in un tutto unico, in cui il discorso si manifesta unidirezionalmente, privo di incertezze, di pathos, tutto affermativo: Visconti **è** i gesti con cui dirige gli attori nell'« Egmont », e il piano-sequenza a colori di Ponzi è il modo migliore, l'unico, per filmarli; la inserzione fra un piano-sequenza e l'altro di fotografie-esempi è la logica conseguenza di tali piani, di tali gesti, scomposti nel discorso critico che li sottopone ad analisi; il brano finale (« Vaghe stelle dell'orsa... ») è, in film stavolta (ma un film che è il perfetto omologo dei brani teatrali iniziali), un esempio « puro » di quella **evidenza** stilistico-ideologica che è per Ponzi, critico e regista, la caratteristica sostanziale del cinema di Visconti.

Claudio Rispoli

r., sc. e mo.: Maurizio Ponzi; *coll.*: Eduardo De Gregorio; *f.*: Giancarlo Lari (*Eastmancolor*); *m.*: Alberico Vitaliani (e Beethoven: dall' "Egmont"); *voce*: Luigi Diberti; *interventi*: Luchino Visconti, Giorgio De Lullo, Romolo Valli, Ottavia Piccolo, Luigi Diberti; *seq. rep.*: da « Vaghe stelle dell'Orsa... »; *pr. e d.*: Corona cinematografica; *o.*: Italia, 1967; *du.*: 17'.

'Cinema & Film" ha pubblicato

n. 1: Pasolini, Barthes; cinque articoli su Godard; saggi su Rossellini, Bresson, Pasolini, Hawks, Resnais; la sceneggiatura di « Nicht Versöhnt » con premessa e note di Jean-Marie Straub; Venezia; conversazioni con Kluge, Varda e Delvaux; recensioni (Jerry Lewis, John Ford, Bertolucci, ecc.).

n. 2: Roman Jakobson, Christian Metz; Faccini: « Riflessione prima sui metalinguaggi critici »; due analisi di « Viaggio in Italia » e tre articoli su Rossellini; recensioni (Chaplin, Hitchcock, Wilder, Chabrol, Pasolini, ecc.); una lettera di Bernardo Bertolucci.

n. 3: Aleksandr Zolkovskij; documenti di Ejzenstejn e Dziga Vertov; Aprà: « Immagine autoritaria e immagine trascendente », Albano: « Al di là della domanda prima: che cos'è il cinema »; Pesaro; conversazioni con Makavejev e Robert Kramer; recensioni (Godard, Munk, Resnais, ecc.); Pasolini: « Il padre selvaggio » (I).
Copie arretrate vanno richieste direttamente alla redazione, previo versamento sul c.c.p. 1/51180 di L. 800 più L. 70 per spese postali.

APPENDICE

Presentazione di "Cronik der Anna Magdalena Bach„

di Jean-Marie Straub

Il punto di partenza della nostra *Cronik der Anna-Magdalena Bach* era l'idea di tentare un film nel quale la musica venisse utilizzata non come accompagnamento, né tanto meno come commento, ma come una materia estetica. Non avevo veri riferimenti. Forse soltanto, come parallelo, ciò che Bresson ha fatto nel *Journal d'un curé de campagne* con un testo letterario. Si potrebbe dire, in concreto, che volevamo cercare di portare della musica sullo schermo, mostrare per una volta della musica alla gente che va al cinema. Parallelamente a questo aspetto, c'era il desiderio di mostrare una storia d'amore, come non se ne conosce ancora una. Una donna parla di suo marito, che essa ha amato, fino alla sua morte. E' questa innanzi tutto la storia. Una donna sta lì e non può fare nient'altro che stare lì per l'uomo che ama, qualunque cosa gli accada, e quali che siano le sue difficoltà. Essa racconta quanti figli hanno avuto — hanno avuto tredici figli insieme —, che cosa ne è stato di loro, quanti ne sono morti, etc. E' dunque prima di tutto la sua storia privata; ma in seguito il suo racconto stabilisce anche un punto esteriore. Non si può scrivere nessuna biografia, nessuna cinemato-biografia, senza avere un punto esteriore, e questo punto esteriore è la coscienza di Anna-Magdalena.

Un interesse del film consisterà nel mostrare delle persone mentre eseguono della musica, delle persone che compiono realmente un lavoro davanti alla m.d.p. E' una cosa che capita di rado in un film; eppure ciò che accade sul volto di uomini che non fanno altro che compiere un lavoro è senza dubbio qualcosa che ha a che fare con il cinematografo. In questo consiste appunto la — detesto questa parola, ma diciamola tra virgolette: « suspense » del film. Ogni brano di musica che mostreremo verrà realmente eseguito davanti alla m.d.p., ripreso in suono diretto e — tranne forse una sola eccezione — filmato in un solo piano. Il gioco consisterà nel cogliere quanto accade a questo o quel musicista, nient'altro. Il nucleo di quanto verrà mostrato in occasione di un brano di musica sarà ogni volta come viene fatta questa musica. A volte essa verrà introdotta da una partitura, un manoscritto o un testo stampato originale. Inoltre, negli intervalli, ci saranno delle sequenze, non scene né episodi — abbiamo eliminato sempre di più, fino a non avere né scene né episodi —, ma solamente quelli che Stockhausen chiamerebbe dei «punti». Al di fuori delle esecuzioni musicali, non verranno mostrati altro che dei « punti » della vita di Bach.

Il film sarà l'esatto contrario di ciò che ho letto ieri su un manifesto del « Theatiner Filmkunst » a proposito del film su Friedmann Bach e che ho annotato: « La sua musica e quella di suo padre apportano al film un'abbondanza di vertici musicali impressionanti ». Il mio più grande timore con il « Bachfilm » era appunto che la musica creasse dei vertici nel film: essa deve rimanere sullo stesso piano di tutto il resto. Da una parte ho scelto la musica in modo da avere un esempio di ogni genere, un coro iniziale, un concerto strumentale, un brano d'organo, uno di clavicembalo, un minuetto, ecc., nonché uno di ogni periodo creativo — anche quello precedente il 1720, data in cui inizia la cronologia del film, dev'essere rappresentato; in questo senso abbiamo nel film, che è assolutamente classico, assolutamente lineare, una specie di flash-back! D'altra parte, « dialetticamente », abbiamo scelto la musica unicamente in rapporto al ritmo del film. So esattamente in quale punto ho bisogno di una superficie piana — e quindi non ho scelto una musica che avrebbe potuto mettere tale superficie piana, necessaria in quel momento, in pericolo. L'adeguamento tra il brano di musica scelto e il ritmo del film dev'essere in ogni istante totale nella costruzione. Al di fuori di ciò, so, certo, di poter collegare direttamente un certo brano di musica con un altro, e che in qualche altro punto c'è bisogno di una lacuna, di una sequenza senza musica, di un « punto di vita » diciamo, che soltanto allora siamo andati a cercare nella vita di Bach.

Il lavoro, per me, quando scrivo un *découpage*, è di arrivare ad un quadro che sia completamente vuoto, per essere sicuro di non avere assolutamente più alcuna intenzione, di non poterne più avere quando giro. Io elimino di continuo tutte le intenzioni — le volontà d'espressione. E' questo il quadro del *découpage*. Strawinsky ha detto: « So bene che la musica non è capace di esprimere nessuna cosa ». Penso che lo stesso valga per un film. Insomma... non si sa che cosa è un film. Un film non è fatto per raccontare una storia in immagini, è ormai chiaro; un film non è fatto per mostrare qualcosa — un campo totale non rende in un film che molto di rado; un film non è fatto neppure per esprimere qualcosa, sentimenti o altro. Un film non è fatto neppure — anche se di questo non ne sono tanto sicuro — per dimostrare qualcosa. Per non cadere in una di queste trappole, il lavoro sul *découpage* consiste per me nel distruggere fin dall'inizio queste diverse tentazioni d'espressione. Solo allora si può fare durante le riprese un vero lavoro cinematografico.

Il nostro *découpage* si basa quasi unicamente su testi di Bach e su alcune frasi tratte dal Necrologio che Philipp Emanuel ha scritto l'anno della morte di Bach. Una parte del testo proviene da esso, una parte dalle lettere di Bach, e una piccola parte da me, ma solo cose come « Il Venerdì Santo dello stesso anno diresse per la prima volta la propria musica su tema della passione dal Vangelo secondo San

Matteo », frasi di raccordo e indicazioni cronologiche. Nel Necrologio si riconosce Bach stesso, nello stile e anche nei racconti. Si può pensare che Philipp Emanuel scrivesse a volte come Bach raccontava. E' per questo che nel film Anna-Magdalena, alla quale vengono fatti dire questi testi, parla come Bach ha scritto — per quanto concerne le lettere — e come egli ha parlato — per quanto concerne il Necrologio. Per molto tempo alcuni manoscritti sono stati ritenuti autografi di Bach, mentre in verità erano di mano di Anna-Magdalena. Solo la più recente ricerca musicologica ha stabilito esattamente quello che proviene dalla mano di Anna-Magdalena, voci o intere partiture che essa ha ricopiato. E' stato accertato che le scritture si rassomigliavano sempre di più, almeno superficialmente. Questo io non l'utilizzo nel film, perché si tratta di qualcosa di ottico, e sono dell'avviso che ciò che è ottico è ciò che passa meno bene sullo schermo. Ma miro allo stesso scopo servendomi del fatto che Anna-Magdalena parla come Bach parlava e scriveva.

Non potrei girare la cinemato-biografia di un uomo che ci fosse ancora troppo vicino, per esempio di un uomo del XIX secolo, né di uno di cui fossero rimaste ancora molte tracce. Dei beni personali di Bach non è rimasto assolutamente più nulla; non è restato nulla, neanche una pipa; non si sa neppure se fumasse la pipa. Esiste un inventario, sappiamo quanti clavicembali ha avuto, quante sedie, ecc., ma niente di più. Quello che resta di Bach è dunque, molto banalmente, la sua musica, prima di tutto, e poi manoscritti, partiture a più voci che ha copiato egli stesso assieme ai suoi allievi, ai suoi figli o a sua moglie, e infine le lettere. Utilizzo anche le lettere di un cugino, che era « cantore scelto » a Schweinfurt e che era stato per un certo tempo iscritto come studente in teologia a Leipzig dove « perfezionava le sue conoscenze musicali » assieme a Bach, come egli stesso dice. E utilizzo anche qualche lettera del rettore della scuola, col quale Bach aveva una controversia.

Abbiamo queste tre realtà: la musica, i manoscritti o i testi originali, le lettere e il Necrologio. Con queste tre realtà non si potrebbe ancora fare un film, si potrebbe fare quello che si chiama un film documentario, mentre l'interesse della mia « cronaca » consiste proprio in ciò che verrà introdotto all'interno dell'uomo. Quale uomo? Semplicemente l'uomo che non sarò neppure io a scegliere, i musicisti che mi verranno dati — di Basilea, della Schola Cantorum Basiliensis, di Vienna, del Concentus musicus. In seguito, certo, sceglierò esattamente i personaggi secondari, con lo stesso puntiglio che per le persone che devono interpretare Bach e Anna-Magdalena. Tutti sanno che Bach è morto da diverso tempo, ed io non intendo tentare di dare l'illusione di aver risvegliato Bach dalla morte. Per questo prendo un tale che si chiama Gustav Leonhardt e che non deve necessariamente somigliare a Bach, né tantomeno al Bach che la maggior parte della gente s'immagina, un po' grosso e via di seguito; è un uomo molto esile. Non l'ho visto subito. Allora aveva inciso un solo disco, una cantata di Bach, e poi, quasi nello stesso tempo, «*L'Arte della Fuga* » al clavicembalo, che del resto è stata scritta per il clavicembalo e non per un altro strumento — è stato il primo ad averla suonata su un clavicembalo. L'ho visto soltanto dopo aver sentito i suoi dischi; ma ero sicuro che era lui l'uomo che cercavo, pur non avendolo ancora mai visto.

Soltanto in seguito siamo stati ad Amsterdam, per vederlo. Quando lo vedemmo ci accorgemmo di una certa rassomiglianza col ritratto di Bach trentenne noto come « Ritratto di Erfurt » — chiunque si può accorgere della somiglianza, è piuttosto sorprendente. Soltanto dopo è stato provato che quel ritratto era falso. Qualcuno ha cercato di provare che uno soltanto dei quattro, cinque o sette ritratti ritenuti finora autentici è realmente autentico, un ritratto eseguito nel 1746, cioé quattro anni prima della morte di Bach, dal pittore ufficiale di Leipzig, Haussmann. Solo che questo ritratto ha per me ancora meno valore dei ritratti apparentemente inautentici, perché il suo autore era senza talento; era quello che Godard chiamerebbe un funzionario, e non un pittore. Per di più questo ritratto è stato in seguito ritoccato da un'altra mano.

Per fortuna non è rimasto alcun ritratto di Anna-Magdalena. Ce n'era uno, lo si sa con precisione, ma è stato in qualche modo perduto da Friedmann. Un giorno a Parigi, sulla scena del Liceo Voltaire dove Kurt Thomas dirigeva un mottetto di Bach, abbiamo visto tra i soprano una ragazza — è stato un colpo di fulmine... Le sue mani, sono le sue mani la cosa di lei che ho visto per prima. E' berlinese, allora viveva a Francoforte. Nel frattempo ha sposato un maestro di cappella — ora direttore d'orchestra a Darmstadt; ha dei bambini, e mi piace ancora di più.

Il film è cronologico. Le prime immagini che si vedono riguardano l'epoca in cui Bach aveva trentacinque anni, dunque pressappoco l'età del nostro Leonhardt. Quello che mi piace, è girare un film su un uomo che non si vedrà invecchiare. Non ho del resto alcuna intenzione di truccarlo in qualche maniera — non ho mai truccato nessuno per la m.d.p., né in *Machorka-Muff* né in *Nicht Versöhnt*. E alla fine, quando sta davanti a una finestra e la voce di commento dice come morì, « spirò dolcemente e felicemente », avrà esattamente lo stesso aspetto che a trentacinque anni. Forse mi sbaglio, sono più di dieci anni che ho visto il film, ma credo che in *O'Haru* di Mizoguchi la donna, il personaggio centrale, venisse anch'essa mostrata lungo una intera vita, senza che si cercasse mai di dare in qualche modo l'illusione che invecchiasse. Semplicemente, come dice il testo di una cantata: « Che la tua vecchiaia sia come la tua giovinezza ».

Tuttavia il nostro Leonhardt porterà una parrucca e un costume, e i musicisti che facciamo vedere suoneranno su strumenti barocchi. E cercheremo con i luoghi scelti per le riprese di non fare necessariamente degli anacronismi, né con i pochi mobili che saremo costretti a mostrare, né con gli organi. Abbiamo cercato minuziosamen-

te i luoghi per le riprese: per esempio, per le esecuzioni delle cantate, qualcosa che corrisponda più o meno alla tribuna d'organo della chiesa di Saint-Thomas — nella quale la distanza fra l'organo principale e il positivo è minima.
E naturalmente non incideremo la musica di Bach su organi romantici. La tribuna della chiesa di Saint-Thomas è inutilizzabile, perché è stata trasformata nel XIX secolo, ma per esempio ne abbiamo trovata una simile nel Vieux Pays (presso Amburgo). Faremo vedere, è vero, della gente in costume, un uomo che porta una parrucca e un abito da cantore, ma non diremo necessariamente allo spettatore: ecco Bach. Direi piuttosto che si tratterà di un film su questo signor Leonhardt. Anche nei « punti » della vita di Bach verrà rispettato l'interprete di Bach in quanto Leonhardt. Il film, il gioco consiste nel metterlo a contatto di queste tre realtà, i manoscritti, i testi e la musica. Solo se scoppierà una scintilla fra questi quattro elementi tutto ciò diventerà qualcosa.

In *Machorka-Muff* mi sono servito della realtà affinché la finzione, diciamo la satira, diventasse ancora più realistica; invece qui voglio servirmi della realtà affinché l'aspetto di finzione del film diventi ancora più evidente, in modo che alla fine quasi ci si dimentichi che si tratta di Bach. Alla fine il film sarà un romanzo quasi più dello stesso *Nicht Versöhnt* — appunto perché prendo quasi esclusivamente della realtà. In *Machorka-Muff* avevo molto poca realtà — evidentemente, ogni immagine non è che realtà e nient'altro, « una pietra », è chiaro; ma quella che qui chiamo ingenuamente realtà è per esempio la sequenza dei giornali, quasi soltanto quella, appena un brano di un minuto e mezzo in un film lungo diciassette minuti e trenta secondi. Nel corso del Bachfilm si può dire: c'è quasi unicamente una realtà documentaria — la musica reale, i testi e i manoscritti reali, i musicisti reali — e solo un diciassettesimo di finzione, e malgrado tutto l'insieme diventerà quasi unicamente un romanzo.

Anche se il nostro lavoro sul *découpage* è consistito principalmente nel cancellare ogni traccia d'intenzioni, di espressioni, io posso dire per esempio quello che mia moglie ha provato battendo a macchina su matrici il *découpage*, che non si tratta di altro che di un film sulla morte. Ma sarà anche — spero che non sarà più dentro allora, eppure ancora dentro — un film su un «uomo libero», come direbbe Bernanos. Bach è per me uno degli ultimi personaggi della storia della cultura tedesca nel quale non c'è ancora separazione tra artista e intellettuale, per così dire; non c'è traccia in lui di romanticismo — si sa ciò che è in parte venuto fuori dal romanticismo tedesco; non c'è in lui la minima separazione tra l'intelligenza, l'arte e la vita, e neppure alcun conflitto tra la musica « profana » e quella « sacra », in lui tutto era sullo stesso piano. Per me Bach è il contrario di Goethe.

« Solo violenza aiuta, dove violenza regna », la frase di Brecht che avevo preso come sottotitolo per *Nicht Versöhnt*, potrebbe servire altrettanto bene come titolo del Bachfilm. Il film racconta la storia di un uomo che lotta. Egli aspetta, nelle situazioni in cui lo mostro, sempre fino all'ultimo minuto prima di reagire, fin quando la situazione sia completamente riempita dalla violenza della società nella quale vive; allora soltanto reagisce, perché egli è, come ogni uomo, pigro, perché la violenza quotidiana di cui si ha bisogno, per non rassegnarsi ogni giorno — non voglio dire socialmente, ma in tutto —, esige una grande energia. Egli non si deve certo battere contro la società capitalista, alla quale si applica la frase di « Santa Giovanna dei Macelli » — ma chissà... Se il film somiglia realmente a Bach, un equilibrio totale incarnato — era questo che volevo dire, quando dicevo che non c'è in lui alcuna separazione tra l'arte, la vita e l'intelletto, la musica profana e quella sacra —, se anche il film diventa ciò che era l'uomo, allora senza dubbio esso penetrerà fino alle radici della società, allora si può utilizzare la frase « Solo violenza aiuta, dove violenza regna » come titolo per il film. Allora esso sarà giusto anche cristianamente. La rassegnazione non è mai stata una virtù teologica — essa è apparsa come tale solo nel XIX secolo. La dialettica tra — la parola rassegnazione non sarebbe esatta — la pazienza e la violenza si cela nell'arte stessa di Bach, la cosa è evidente per esempio nella cantata n. 4 « Cristo giaceva nei vincoli della morte », si cela nell'arte di Bach, non solamente nei testi delle sue cantate, ma anche nella musica.

(Traduzione dal francese di Piero Spila. Questo testo, che abbiamo ricevuto direttamente dall'autore, è stato pubblicato nella versione originale nel n. 193 dei « Cahiers du cinéma »).

Il padre selvaggio (II)

di Pier Paolo Pasolini

23. LOCALE KADO. INTERNO NOTTE

Un locale dal lugubre fasto coloniale, con la miseria delle pareti di calce scrostata sotto i velluti...
I ragazzi, bianchi e neri, sono lì, nella scorribanda della gioventù.
Una donna bianca fa lo spogliarello. (Davidson non ha mai fatto l'amore con una ragazza bianca: ma non osa neanche farsene un problema: «Come fate voi con le ragazze?» chiede Gianni, ecc.).
La donna bianca e nuda: regge sul braccio teso l'ultimo indumento.

24. AULA SCUOLA KADO. INTERNO GIORNO

Gli scolari per la prima volta — dopo l'eccezione di Davidson — osano fare qualche domanda al professore.
Lì il professore è tutto. Non ci sono biblioteche, strumenti culturali, associazioni, teatri, cinema. Non c'è vita famigliare. (Le Famiglie di quasi tutti vivono all'interno, nella «brousse»). Essi si sono resi conto che l'unica voce della cultura e in certo modo della vita è quella del loro insegnante bianco.
Fanno delle domande di ordine politico, molto semplici e pratiche. L'anniversario della liberazione, scuotendo i sentimenti, ha mosso anche il loro confuso desiderio di sapere. Essi non sanno cosa sono i partiti, cos'è la lotta politica, hanno idee bambinesche e incerte su tutto...
Il professore — felice, eccitato — cerca di dare qualche spiegazione, ma le parole non bastano. Gli viene un'idea. Fondare un'Associazione scolastica, autonoma, con il diritto di «autogoverno» e di «autocritica».

25. CORTILE SCUOLA KADO. ESTERNO GIORNO

Il professore arriva, attraversa lo spiazzo... Le capanne, i mogani... nel rosa ferocemente immobile.
Le grida: «Fratello, fratello!»
La voce interiore del professore che incalza con fervente speranza.
E' il giorno della prima riunione dell'Associazione.
Essa si svolge all'aperto ai margini della boscaglia, sotto l'ombra rotonda della splendida infeconda cupola di un mogano, come i processi nei villaggi...
Le elezioni del Presidente: la maggioranza, la minoranza. Le correnti (ancora inconsciamente politiche) nelle scelte dei programmi, degli indirizzi, ecc.

26. CORTILE SCUOLA KADO. ESTERNO GIORNO

E' la prima tornata ideologica dell'Associazione. Temi: la bomba atomica. Bendung. L'analfabetismo. Dibattito fra i ragazzi, ingenuo, bambinesco, pieno di idee ancora sbagliate, distorte dall'insegnamento antecedente, ecc. Ma già con qualche intuizione realistica, democratica (per es. sulla partecipazione della donna al rinnovamento culturale e sociale ecc.).
Essi, istintivamente, nel calore della discussione, adottano la loro lingua. Il professore, in disparte, legge il giornale, lasciandoli liberi di discutere, di impegnarsi — pieno di speranze.

27. CORTILE SCUOLA KADO. ESTERNO GIORNO

E' successo un fatto grave. L'esponente del Partito politico di opposizione a Kado è stato arrestato, messo in prigione.
Questo è un vero trauma per gli scolari, che della lotta politica avevano un'idea mitica e tutto potevano aspettarsi fuori che simili soluzioni — cresciuti culturalmente come erano nel limbo accademico prima, nel limbo idealistico e romantico del nuovo insegnamento, ora.
Tuttavia la seconda riunione dell'associazione culturale degli studenti è meno affollata della precedente. Solo metà degli scolari sono presenti. Gli altri o se ne sono andati a spasso, o hanno preferito andare a giocare al pallone.
Davidson, Idris, gli altri più vivi e interessati, discutono animatamente l'avvenimento politico e condannano l'antidemocratico arresto dell'esponente politico.
E' come un'ombra, un doloroso presagio sul futuro dei ragazzi, sulla loro recente libertà.
Lungo fondu.

28. AULA SCUOLA KADO. INTERNO GIORNO

Nell'aula c'è un profondo silenzio, qualcosa che assomiglia a un dolore, a una sconfitta.
Il professore guarda serio, rattristato, quasi offeso — nella sua infantile ostinazione — la scolaresca. Che lo guarda, dal nero dei suoi visi, come da un altro mondo.

— Siamo ormai alla fine dell'anno scolastico, quasi, e voi non mi avete dato nulla... Io mi sono esposto, offerto, affannato come un idiota, e voi silenzio. Non dico di non aver sbagliato; di non essere stato improvvido, inesperto... Ma è proprio sui miei sbagli che voi dovevate parlare... Io ve li ho esposti, confessati fino a perdere la dignità... ecc., ecc. E l'Associazione... vi avevo dato la possibilità di esprimervi da soli... senza la mia tirannia... affettuosa fin che volete, ma tirannia... e voi non avete fatto nulla... Non avete saputo approfittare della vostra libertà...

Gli occhi di Davidson che guardano sgomenti.
Ma ecco che, mentre il professore parla, si sente che, nei dintorni della scuola, sta succedendo qualcosa di anormale.
Grida lontane, frastuoni di motori di jeep... sull'eterno rosa dell'Africa sprofondato nel sole... e qualche sparo...
La curiosità, il panico...
Insegnanti, scolari, escono dall'aula. Ordini di non uscire, grida. Gli scolari delle altre classi, gli altri insegnanti, agitati...
Le urla, gli spari, si fanno sempre più vicini...
Poi un silenzio profondo, immemore: il rosa dell'Africa, riverso nel sole.
E poi, ecco, un drappello di soldati in fuga, negri... scappano come bestie...
Compaiono delle jeep con altri soldati... I fuggenti si rivoltano, sparano...
Uno cade colpito, con la pancia nella polvere.
Gli altri scompaiono nella boscaglia.
Carosello di jeeps, spari.

Poi ricade il silenzio, il rosa, il rosa orrendo dell'Africa, nel suo sole senza significato, puro immemore fuoco, che però, ora, ha in sè, nella sua funebre coltre che sa di stallatico di belve una presenza nuova e così famigliare... Un cadavere, con la pancia nella polvere, perduto in un segreto, dolente monologo con sè, con un po' di sangue raggrumato.
Gli studenti si fanno intorno a quel cadavere muti, a guardarlo, incapaci di capire, stupiti del suo silenzio.

Gli occhi, i poveri occhi foschi di Davidson che guardano, con uno sgomento che è fuori di lui.

28. A, B, C, D, E. LUOGHI DELLO STATO AFRICANO. ESTERNO/INTERNO NOTTE E GIORNO.

E' la voce interiore dell'insegnante che, IMMAGINE PER IMMAGINE, dipinge un quadro di quella che essa chiama la «reale» condizione africana (ben diversa dalle sue speranze idealistiche e idilliache). Il momento è spaventoso: è l'orrenda epopea del Congo che viene evocata.

— Truppe mercenarie che occupano centri della capitale, insultando, facendo prepotenze, percuotendo negri e europei.

— Esodo di bianchi.

— Campi di concentramento di tribù negre, in uno stato di orribile indigenza.

— Giovani soldati in preda alla droga.

— Patti con gli ex padroni della colonia e leaders negri.

— Divisioni create artificialmente fra tribù e tribù, per ricreare le condizioni favorevoli allo sfruttamento neo-coloniale.

— La disastrosa situazione economica, il decadimento di quel poco che i dominatori bianchi avevano creato nel paese. La confusione, il caos nei villaggi della foresta, nelle strade della città, nude e piatte come lazzaretti, investite da una calura di morte.

29. AULA DELLA SCUOLA A KADO. INTERNO GIORNO

E' l'ora dell'addio.
L'ultimo giorno di scuola è pur simile a tutti gli ultimi giorni di scuola del mondo. Un po' di commozione, un po' di gioia, l'attesa di qualcosa che verrà, l'addio a qualcosa che è finito. Salutando i suoi scolari, l'insegnante fa un esame più pacato, benchè ancora amaro, dell'esperienza comune di quel primo anno: poveri risultati, ma meglio che nulla. Del resto, degli scolari europei sarebbero stati migliori? Ugualmente assenti, certo, e per di più magari capaci di qualche ironia e di volgarità verso il professore idealista.

— E' giunto il momento di dirci addio in un periodo difficile della vostra nazione. Ma in qualsiasi momento, per quanto umiliante, triste o tragico che sia, ricordatevi che siete uomini liberi.

30. SCUOLA DI KADO. INTERNO/ESTERNO GIORNO

Davidson prepara il suo piccolo bagaglio, seduto sul lettuccio della sua camerata. Ammucchia con religioso rispetto il suo misero guardaroba, i libri, le fotografie: il corredo dei tanti studenti del mondo, tutti uguali, con le loro difficoltà, le loro umiliazioni, la nobiltà del loro futuro, ancora senza una macchia... Esce col suo fagotto.
Anche altri suoi compagni « interni » sono pronti.
Molti sono già partiti, la scuola — le baracche delle aule, i cortili — è semivuota.
Una colonna di jeep e camion è già pronta nello spiazzale delle capanne tarlate e dei mogani davanti alla scuola.
Sono mezzi dell'ONU, che vanno verso l'interno. Accompagneranno i ragazzi verso i loro villaggi almeno per un lungo tragitto.
Gianni è là, nella sua jeep, col suo allegro sorriso di giovane operaio dell'industre Europa pedemontana; e Piero, e Bill...
Davidson sale con loro.
Il professore è davanti alla scuola, che assiste alla partenza — affettuoso, come un fratello, e un po' irrigidito dalla commozione.
La colonna parte — dalle jeep risuonano gli ultimi saluti.
E la scuola si allontana.
Ancora un cenno, un sorriso sgomento di Davidson.
E la scuola che si allontana, si allontana.

— *Addio Davidson, adesso sei solo. Torni solo nell'Africa che ti appartiene... come una madre morente... Figlio del suo mistero che non è che il terrore della preistoria, va verso il tuo mistero, con un povero bagaglio di conoscenze... Solo, a misurare una sproporzione che ha la vastità dei continenti e l'infinità dei millenni... in quel rosa di morte, solo, ora, solo...*
La scuola è ormai lontana, poche baracche perdute in fondo allo spiazzo atrocemente rosa.

31. A, B, C, D, E, F, G. LUOGHI DELLA STATO AFRICANO. INTERNI/ESTERNI

IMMAGINE PER IMMAGINE, evocata dalla voce interiore dell'insegnante, appare, ancora aggravata, fino alla tragedia, la situazione interna dello Stato, diviso da lotte tribali, conteso dal capitale neocolonialista.

— Strage di bianchi in un villaggio.
— Combattimenti nella foresta.
— Stato di anarchia nella capitale, con esecuzioni sommarie.
— Torture di africani, atroci umiliazioni ai bianchi.
— Sommosse di campi di concentramento — pieni di nere belve affamate — che finiscono con nuove stragi.

32. FORESTA VILLAGGIO DAVIDSON. ESTERNO GIORNO

La colonna delle jeep arriva, attraverso la foresta — una pista di terra rossiccia —, tra verdi celestiali, verdi avvelenati, intricati in strati capricciosi, in un fasto splendido e sterile — ai margini di una cittadina desolata, un grandissimo piazzale circondato da case di legno, con dei portici davanti, e i bianchi magazzini.
Davidson scende dalla jeep, saluta gli amici, e, col suo fagotto, s'incammina verso il suo villaggio, a poche miglia dalla cittadina, deserta, come fosse scoppiata la peste e avesse fatto della pace di ogni giorno una pace senza domani.

33. FORESTA ASSOLATA. ESTERNO GIORNO

Davidson cammina, solo, rapido, per la pista rossiccia, verso il suo villaggio.
A un tratto — senza nessuna ragione — si accorge di qualcosa: *vede*, per la prima volta, la foresta del suo villaggio natale, che tante volte aveva vista, certo, nella sua infanzia.
E' una scoperta che fa (guidato, forse, dalla coscienza che ne aveva preso col suo tema poetico a scuola...) e si incanta a guardare, davanti a sè...
Non è che un'immagine qualsiasi dell'interno dell'Africa: col suo fondo rosa, su cui si disegnano i capricciosi e funerei profili degli alberi equatorali. E i rumori, le voci bestiali. L'ansia preumana che vi regna, con la sua pace di morte.

34. 35. 36. ARRIVO DI DAVIDSON AL VILLAGGIO, INCONTRO COI SUOI, PADRE, MADRE, FRATELLI, ACCOGLIENZE SECONDO GLI ANTICHI USI, DANZA, INTERMINABILE DANZA NOTTURNA, CHE OSSESSIONA, IMBESTIALISCE, ECC.

37. SCONTRO POLITICO TRA DAVIDSON E IL PADRE CAPOTRIBU', CHE E' DALLA PARTE DEI CAPI AFRICANI D'ACCORDO CON LE GRANDI SOCIETA' MINERARIE NEO-COLONIALISTE, E CHE SI ACCINGE A LOTTARE CONTRO UNA TRIBU' TRADIZIONALMENTE NEMICA, FEDELE AL GOVERNO CENTRALE.

38. DANZE E RITI CHE PREPARANO ALLA GUERRA, DAVIDSON NE E' TRAVOLTO, COINVOLTO. E' TROPPO DEBOLE LA SUA REALE CONOSCENZA DELLA SITUAZIONE POLITICA, DEI REALI INTERESSI ECONOMICI, DELLA REALE ARCAICITA' DELL'ODIO TRIBALE CHE SI INSERISCE NELLA ATTUALITA' DEL CONFLITTO.

39. SCONTRO FRA TRIBU'. LA TRIBU' DEL PADRE DI DAVIDSON FA RAZZIA E COMMETTE ATROCITA' NEL VILLAGGIO RIVALE CHE RIMANE, NELLA FUNEBRE LUCE DEL SOLE, UN AMMASSO DI CAPANNE INCENDIATE, DI CADAVERI RIVERSI SULLA POLVERE ACCECANTE.

40. FORESTA. ESTERNO GIORNO

Intervento delle truppe dell'ONU.
Il reparto cui appartiene Gianni, Piero e Bill corre attraverso la foresta, verso la regione che è il centro delle lotte africane e degli interessi europei.
E' un reparto di soldati giovani. Essi scherzano, ridono, hanno lo spirito pesante e volgare delle caserme: e, nel momento della lotta, non mancano nei loro discorsi tracce di razzismo, di odio di colore.

41. FORESTA E VILLAGGIO DAVIDSON. ESTERNO GIORNO

Alla prosaicità pratica e non priva di volgarità dei soldati dell'ONU fa riscontro — in qualche parte della foresta — la spiritualità dei soldati selvaggi.
Essi compiono un loro assurdo rito — una danza per la vittoria, o una propiziazione agli dei per le nuove battaglie: e, nell'ossessione di quell'atto religioso, nell'esaltazione pazza dell'anima arcaica, dominano le forze oscure e potenti dello spirito.
Davidson ne è sempre più coinvolto, anche se vi assiste ai margini, come un europeo, un estraneo.

42. FORESTA. ESTERNO GIORNO

La corsa delle jeep.
Ora c'è più calma tra i giovani soldati: man mano che si allontanano dai luoghi da tempo posseduti, bene o male, dai bianchi — forse è una inconscia paura che trattiene i loro scherzi, le loro risa. Hanno smesso di « sfottersi » a vicenda come richiede il rito militaresco, la retorica del loro mondo conformista, e si parlano più umanamente. Raccontano di sè, della loro vita: divengono esseri umani.

43. FORESTA VILLAGGIO DAVIDSON. ESTERNO GIORNO

Sempre più disumana è l'esaltazione fanatica degli africani. Ora nello spiazzo, intorno a cui si articolano i villaggi di capanne della tribù di Davidson — uno spiazzo lugubremente europeo, con piccole costruzioni in muratura, una missione con la sua chiesa —, si svolge un comizio.
Un capo africano, vestito come per una cerimonia con il cappello con le falde, da dandy europeo, sta facendo un folle discorso agli abitanti del villaggio che lo ascoltano in uno stato di esaltazione.

44. FORESTA E CITTADINA. ESTERNO IMBRUNIRE

I soldati dell'ONU continuano la corsa nelle loro jeep per la foresta. Il sole sta tramontando, un colore di sangue invade l'immemore paese delle belve.
Un guado si riempie di ombre paurose.
Il reparto giunge ai margini di una cittadina — chiamiamola Kindu: le solite case di appestati, le fragili costruzioni coloniali, il silenzio.
Le jeep sono disposte in ordine, vengono montate le tende, in silenzio: i discorsi sono sempre meno volgari, nella quiete del lavoro pratico, della notte che scende.
Intorno, nella cittadina, c'è una pace paurosa. Vengono dei negri a comprare o vendere qualcosa. C'è nell'aria qualche riso, qualche voce scherzosa. Arrivano anche dei bianchi, con notizie poco buone, e bevono insieme coi connazionali, secondo i riti del conformismo coloniale, la vecchia retorica dell'azione della gloria nazionale.

45. FORESTA VILLAGGIO DAVIDSON. ESTERNO NOTTE

Con lo scadere delle ombre, cessano i discorsi. E comincia l'ultimo rito.
La gioventù si droga, ecc.
Davidson segue, da ubbidiente figlio, quello che fanno gli altri giovani della tribù. Nei suoi foschi occhi buoni, trema ora un'immemore ubriachezza, una luce terribile.

46. CITTADINA (CAMPO ONU). ESTERNO NOTTE

Ormai Kindu è immersa nel silenzio: nei coprifuochi anteriori al diluvio. Solo nel campo dell'ONU c'è ancora un po' di vita.
I ragazzi si preparano ad andare a letto, sotto le tende. Intanto si lavano e lavano la loro biancheria. Altri chiacchierano aspettando che venga il sonno.
Bill mette su uno dei suoi dischi, quello di cui è più innamorato: un sublime pezzo di Bach.
Gli amici lo prendono un po' in giro, ma con discrezione, ora, quasi timidamente. E Bill dimostra che non c'è niente da prendere in giro perchè anche a quel rigoroso ritmo di musica purissima si può ballare il twist, e lo esegue, felice come un bambino...
Gianni è seduto accanto alla sua tenda, col suo viso dipinto da Correggio reclinato su una spalla.
Quella grande musica classica della sua Europa — suo malgrado (è l'ora delle nostalgie...) — gli rievoca il suo paese, la sua campagna... Egli lo dice forte, agli altri — scherzando, naturalmente... Ma poi si perde davvero dentro la sua fantasia, ricordo per ricordo, IMMAGINE PER IMMAGINE.

46. A, B, C, D, E, F, G. LUOGHI EUROPEI EVOCATI DALLA MUSICA. ESTERNO/INTERNO GIORNO

— Carrello su una grande villa, quasi abbandonata, del settecento... con file di delicate colonne bianche, e grossi goffi putti corrosi... Una costruzione grande e armoniosa, su un prato verde di erbetta secolare, dominatrice oramai, con rustica umiltà, del vecchio fasto...
— Carrello sulle cantine e i ripostigli dei mezzadri, ricavati nelle ali della vecchia villa, con gli attrezzi abbandonati, in silenzio, nell'umida, assolata erbetta...
— Carrello su un casolare di contadini poco lontano, con le mure di sasso, azzurro di solfato — il silenzio, nell'aja, della domenica — e campane lontane sulle stanghe, le carrette, le lame di aratri abbandonati sul terriccio...
— Carrello su Gianni, a cavalcioni della bicicletta, col vestito della festa, un fiore all'occhiello...
— Carrello sulla ragazza che egli sta guardando laggiù, sull'orlo della strada bianca, contro un fondo di teneri gelsi, di viti — che parla con altre ragazze, tutte giovani, con tanti capelli, come li hanno le contadine, e le vestine rosse, verdi della festa...
— Saluti tra Gianni e la ragazza... e ...
— La piazzetta della chiesa, che si svuota, dopo la messa, al suono più forte delle campane, sui lastrici del paese, bruno o bianco all'accecante sole del mezzodì di primavera...
— E i compagni che passano, eleganti e ironici, coi loro grandi ciuffi barbarici. le biciclette a mano... che ridono di Gianni, perduto ancora a guardare la ragazzetta del cuore... che se ne va, compita e raccolta, tra le compagne che le strappano qualche sorriso, un po' straziato dalla timidezza...
— Ragazzetti che passano di corsa con le loro giacchettine nuove, portando lo scompiglio nella piazza ormai vuota, nel sonoro silenzio dell'ora del pranzo...
— Ora Gianni è là che corre solo sulla sua bicicletta, per la strada bianca, tra i campi abbandonati al silenzio, che ha qualcosa di puro, di religioso... Tra le lunghe file di viti, e i gelsi e, in fondo, le schiere d'argento dei pioppi, il sole stende una pace che nulla sembra poter turbare, mai...
Ma qualcosa di orribile — ora — lacera quella pace — lacera la musica di Bach che la evoca, fatale... qualcosa di orribile, d'una violenza spaventosa: spari, raffiche, e urli — urli di uomini inferociti, urli di uomini morenti. Spari, raffiche. Una lacerazione che assorda, toglie il fiato e. —

47. CITTADINA (CAMPO ONU). ESTERNO NOTTE

Gianni è disteso sanguinante. Il campo è distrutto. Intorno i cadaveri degli altri. E, nell'ombra della foresta, negli spiazzi della cittadina, gli ultimi spari, gli ultimi urli.

48. CITTADINA (CAMPO ONU). ESTERNO GIORNO

Ora è giorno. La luce investe — col fuoco assente della sua violenza vana — il cadavere di Gianni e, intorno, dissacrati, tolti dal buio magico della notte, per essere offerti a una sacralità ancora più tremenda — quella del sole — la foresta, la cittadina, con i suoi spiazzi, le sue palazzine misere e bianche come ospizi, e il polverone rosso: nel silenzio dei millenni.

49. CITTADINA. ESTERNO GIORNO

Chissà chi ora ha trascinato il corpo di Gianni altrove. In una strada del centro della piccola città coloniale... con delle scalinate bianche... forse un consolato... e un giardinetto in completo abbandono... un pozzo...

Gianni è là, con le braccia aperte, ora: e, vicino, medita con lui — con se stesso e un po' di sangue raggrumato — un altro morto.
Un profondo, cocente silenzio, e poi... della gente passa lontana, svolta all'angolo di un'altra strada... le voci scompaiono.
Ora è un giovane negro, che passa quasi di corsa. Ha un fagotto stretto sotto un braccio, e, correndo, si rivolge a un invisibile interlocutore, o testimone, dall'altra parte della strada e ride verso di lui, gridandogli misteriose parole, d'intesa? di provocazione? e corre via.
Altri due giovani negri, dietro di lui. Corrono anche loro allegri come scolari che abbiano commesso qualche marachella, e vanno via ridendo e parlando concitati fra loro.

50. FORESTA PRESSO CITTADINA. ESTERNO GIORNO

Le stesse misteriose mani, o altre mani, hanno portato il corpo di Gianni in mezzo alla foresta, in una radura atrocemente rosa, con il suo cerchio di manghi e mogani perduti nella bellezza inutile del loro disegno.
Accanto al cadavere — riverso, ora — passano affrettate delle donne, coi loro negretti alle gonne — gonne colorate, di cotone, con soli e pavoni... La più anziana, anche lei, regge muta, tra le braccia, un fagotto, un assurdo sordido fagotto...
Un cadavere, accanto a quello di Gianni, nella radura atrocemente rosa, è mutilato di un braccio.

51. FORESTA ASSOLATA. ESTERNO GIORNO

Gianni è ora nella stessa radura per cui era passato Davidson, ritornando al suo villaggio, e che Davidson aveva « riconosciuto » quasi fosse una visione.
Ora anche il cadavere di Gianni è mutilato.

52. FORESTA E VILLAGGIO DAVIDSON. ESTERNO NOTTE

Il padre di Davidson, la madre, i fratelli, i compagni coetanei del villaggio — drogati, resi folli dall'esaltazione sanguinaria, dal terrore, dalla arcaica spiritualità che li possiede — compiono nella complicità della notte, intorno a fuochi accesi... un loro complicato rito, chissà a chi dovuto, a chi dedicato, per quali misteriose connessioni di pensieri e per quali calcoli: come fosse naturale, elementare. Un vecchio rito della tribù nella preistoria.

53. STRADA SCUOLA KADO. ESTERNO GIORNO

Scoraggiato, emozionato, l'insegnante viene avanti attraverso lo spiazzo di capanne, mogani ecc. nello « spiazzo atrocemente rosa ». E' il primo giorno di scuola del nuovo anno.
Egli cammina lento, sudando. L'impeto che l'anno precedente lo trascinava verso la scuola, e lo incantava alle voci dei ragazzi che giocando si chiamavano « Fratello, fratello! », lo ha, forse, abbandonato. Ed egli è lì solo per una eroica determinazione; forse conscio dell'inutilità del suo dovere.
I ragazzi son là che giocano... Egli, con uno sguardo di affetto, li guarda e non si sofferma: va diritto verso la lunga baracca della scuola, entra.

54. AULA SCUOLA KADO. INTERNO GIORNO

Ecco l'aula, la sede di tante inutili battaglie ideali. E cosa c'é stato in mezzo, tra l'aula piena dell'anno prima e quest'aula vuota, carica d'inutile attesa! La delusione storica di una nuova democrazia, il fallimento di una libertà, il regresso, la reazione della borghesia europea, ripercorso laggiù, nel paese delle foreste, attraverso le subdole vie della corruzione, dell'ignoranza...
Ecco ora gli scolari che entrano e guardano — incomprensibili con la loro eterna dolcezza — l'insegnante che li aspetta.
Entrano in silenzio e vanno a mettersi a sedere nei loro banchi: eccoli tutti in fila seduti, 'Ndomu, Paolino, Idris, Davidson... Non osano parlare, guardano.
Un profondo imbarazzo divide l'insegnante dai suoi scolari: sembra impossibile poter rompere quel silenzio...
Ma che affetto profondo, in quegli incomprensibili sguardi... Che attesa... che desiderio di gratitudine...
Idris — è il miracolo — si alza — con la sua dolce testolina di capra, i grandi occhi luccicanti — e, come dominato da un sentimento anteriore a lui, corre a stringere la mano al professore... E anzi, poichè il professore — stupito e felice — ha un lieve moto d'affetto verso di lui — lo abbraccia, come si abbraccia un padre, un fratello...
Allora anche gli altri scolari presi dal suo stesso sentimento si alzano, e

corrono intorno alla cattedra, si stringono intorno al loro professore, gli toccano la mano, lo abbracciano.
E' come un incontro di vecchi amici, che solo rincontrandosi dopo tanto tempo si accorgono del reale affetto che li aveva legati, dell'importanza che esso aveva avuto nella loro vita.
Tutti vanno ad abbracciare, lieti, il loro insegnante. Solo Davidson, che si era alzato in piedi anche lui con gli altri, se ne resta solo in disparte, con una terribile ombra negli occhi che sembrano ciechi.

55. AULA SCUOLA KADO. INTERNO GIORNO (IL GIORNO DOPO)

Una tempesta di domande.
I ragazzi hanno letto, durante le vacanze, i libri del professore, oppure le vecchie letture dell'anno prima sono maturate in loro.
Una tempesta di domande:
— *Signore, cosa significa impegno?*
— *Signore, è più grande Eliot, che è un poeta cristiano, o Esenin, che è un poeta dell'URSS?*
— *Signore, può dirci il reale significato della parola neocolonialismo?*
— *Che cos'è la "Società delle Miniere"?*
— *Ci sono in Europa resti di Stati primitivi, di società arcaiche e preistoriche?*
— *E che cos'è il sottoproletariato? I popoli coloniali sono popoli sottoproletari? Gli algerini sono sottoproletari? E che significato ha, nell'ambi del sottoproletariato, la guerra d'indipendenza e o la rivoluzione?*
— *E' un grave pericolo per noi il nazionalismo?*
— *Chi erano Hitler e Mussolini?*
— *C'è ancora il fascismo in Europa?*
Una tempesta di domande.
Ed è una lunga, drammatica, felice, come si dice?, « conferenza stampa », in cui il professore, assalito dall'impaziente, insaziabile curiosità degli scolari, non si stanca di rispondere, chiarendo a sè e a loro i loro problemi, ingenui o maturi, infantili o adulti.
Il solo che non partecipa alla discussione — che pare ascoltare, e forse nemmeno ascoltare, chiuso in uno smanioso, malato silenzio — è Davidson.

56. CORTILE SCUOLA KADO. ESTERNO GIORNO

Sotto la grande ombrella del mogano, radunati in cerchio come in un concilio di popoli antichi, i ragazzi del liceo sono occupati a una tornata della loro « Associazione ». Discutono — come mai avevano fatto l'anno prima — sugli argomenti del giorno avanti. Nella loro lingua, che è ormai la lingua ufficiale dell'Associazione.
Come al solito, un po' in disparte, semplice « osservatore » sta l'insegnante, fumando e leggendo il giornale.
Davidson non parla. E' lì, come un bambino in mezzo ai grandi. Paralizzato da una smaniosa inespressività, forse volenteroso, forse umile — sta ad ascoltare, cerca di partecipare. Ma è come una malattia che lo tiene estraneo, lontano, cupo, cattivo in disparte.
L'insegnante, stavolta, lo osserva. Lo osserva a lungo, ne realizza il dolore. Si rende conto di un nuovo problema che gli si presenta, ora, a interrompere il corso della sua soddisfazione di maestro ecc.
Si alza, si avvicina a Davidson, lo costringe ad alzarsi e comincia a rivolgergli delle domande, — cosa c'è, cos'hai, non ti conosco più...
Inutili domande che cadono nel silenzio disperato del ragazzo.
Il professore lo prende sottobraccio, lo trascina con sè e gli parla, gli parla, gli chiede. Inutile. Allora gli si mette di fronte, guardandolo negli occhi, scuotendolo per le spalle...
Davidson lo guarda anche lui fisso, negli occhi ma — in controcampo, di fronte a lui — egli non vede la faccia dell'insegnante, ma...
... il paesaggio della « foresta assolata », quello che gli era apparso come una visione, tornando a casa.
Ora essa è lì, davanti ai suoi occhi, irremovibile, in una inquadratura ferma, senza suoni, senza voci, senza un moto d'aria.
La voce del professore, angosciata, risuona fuori campo — su quel silenzio di funebri mogani, manghi, sicomori capricciosamente sparsi nella radura rosa, paesaggio di belva assetata, di sangue.
Poi piano piano anche la voce del professore svanisce.
E, davanti agli occhi di Davidson, resta solo, muta e terribile, la visione della foresta.

57. AULA SCUOLA KADO. INTERNO GIORNO

Davidson è al suo banco, presente e lontano. Guarda coi suoi occhi foschi di negro feroce e smarrito.
Il professore lo osserva, mentre fa lezione — ed è preso da una profonda pietà. Non sa ancora le ragioni di quel male: prova solo pietà. E sa che deve intervenire: sa che in quel momento il suo unico dovere è interve-

nire sul male di Davidson, guarirlo, restituirlo alla realtà dall'oscurità del suo incubo.
Lo guarda con pietà, ma non sa nulla. Il primo mezzo è tentare di scuoterlo, di dargli una scossa violenta, rabbiosa...
Interrompe la lezione e chiede a Davidson di ripetere quello che ha spiegato. Davidson lo guarda smarrito, supplichevole, ma non risponde una sola parola.
Il professore finge di arrabbiarsi, con una violenza come non era mai accaduto prima, in quell'aula.
Davidson lo guarda atterrito. E il terrore si dipinge anche nelle facce dei suoi compagni, come un contagio.

58. AULA SCUOLA KADO. INTERNO GIORNO

L'insegnante ha dato come punizione a Davidson di scrivere un racconto di tutte le ultime lezioni di letteratura.
Davidson viene in classe — sempre automatico, assente come un bambino tra i grandi: e il professore gli dice di leggere quello che ha scritto.
Davidson ha tentato, diligentemente, di farlo, e comincia a leggere un compito puerilmente scolastico, penoso, ma che in realtà, in un altro tipo di scuola — quello di tutti gli anni precedenti — non sarebbe stato del tutto da buttar via. Il professore lo sta ad ascoltare, con pietà, cercando di capire cos'è successo al ragazzo.
Ad un tratto Davidson si interrompe — e i suoi foschi occhi tagliati da una luce dolce e cattiva guardano nel vuoto.
Davanti a lui è la foresta assolata. Muta, immobile, irrevocabile.
Il professore, preso da un impeto di rabbia impotente, si alza, investendolo esasperato.
Davidson, agitando avanti agli occhi le mani, come a cancellare quello che vede, riesce a strapparsi dalla sua visione: riesce ad ascoltare la voce dell'insegnante che lo investe, lo interroga, lo chiama.
Allora comincia a urlare. E' un urlo terribile, di bestiaccia ferita. Si alza in piedi, e poi cade a terra, tra i banchi, rotolandosi urlando urlando.

59. STRADE KADO O CORTILE SCUOLA KADO. ESTERNO GIORNO

— Tu mi devi aiutare, mi devi dire cosa succede a Davidson, tu sei suo amico suo coetaneo, con te forse parla...
Ma Idris scuote la testa:
— No, signore; io ne so quello che ne sa lei... Il mio villaggio è in altra parte della nostra nazione... ci sono più di mille chilometri tra i nostri villaggi... Io sono mussulmano, e Davidson è pagano.. Non so nulla, non so nulla.
Un ragazzo pagano, un ragazzo pagano, che appartenga alla tribù di Davidson. 'Ngomu... l'insegnante interroga 'Ngomu. Ma Davidson non parla con nessuno, se ne sta sempre solo. E' una questione di magia... Ah, Ngomu; povero, sperduto, pagano, non è magia, è una malattia che gli uomini conoscono bene ma chissà a che cosa è dovuta... Davidson è ossessionato, ma non dagli spiriti; dalla sua coscienza, dalla sua anima. Ma perchè, cosa gli è successo in questi mesi.
'Ngomu è pagano, sì, e la sua tribù non è lontana da quella di Davidson. Ma in quei mesi sono successe cose terribili: il caos, ed egli non sa nulla di quello che è accaduto nella provincia dov'è il villaggio del suo compagno.

60. STRADA KADO. ESTERNO GIORNO

Il muretto bianco accecante, col festone viola delle gloriose, cadaveriche buganvilles.
Il professore cammina, incalzato dalla sua voce interiore: le inimmaginabili situazioni africane, l'anima spezzata tra storia e preistoria, la solitudine, l'impotenza, la dolcezza...
Arriva davanti alla Missione.
Oltre il muro di cinta da lazzaretto: il Padre è là, con la sua gabbana bianca a campana sui piedoni da contadino, gli occhi dolcissimi di bambino veneto sulla mefistofelica barba.
A Kindu c'è una missione, attraverso il padre di là si potrà sapere qualcosa di quello che è successo a Davidson, a suo padre, alla tribù, a Kindu...
Coi bambinelli negri dietro, che in fila cantano, cantano il kirieleison come fosse una loro vecchia nenia selvaggia, il Padre ascolta, è chiaro che si farà in quattro per aiutare il professore.
Certo devono essere successe cose tremende nella zona di Kindu. Il giornale della capitale non ne ha parlato. Ma certamente lo hanno fatto i giornali in Europa. Bisognerà, intanto, cercare di leggere quelli...

61. FORESTA ASSOLATA. ESTERNO GIORNO

La foresta assolata — senza un moto, senza una voce.

62. CAMERATA SCUOLA KADO. INTERNO GIORNO

La fotografia dei genitori e dei fratelli di Davidson, tra le loro capanne — e panoramica, giù, su Davidson disteso sul lettino.
I suoi occhi sono lì che fissano « l'immagine coatta », la foresta muta e immobile nel sole.
Si agita per non vedere, cerca con le mani di strapparsi di davanti agli occhi quell'orrendo, purissimo paesaggio, e geme.

63. CORTILE SCUOLA KADO. ESTERNO GIORNO

Il professore, che viene avanti, tra le grida fioche della ricreazione ecc.
Ha nelle mani una lettera e un giornale che guarda meccanicamente, come affascinato dalla cosa mostruosa che vi è scritta a grandi caratteri.
Non legge, ha già letto.
La sua voce interiore lo trascina, incalzante, spietata ecc.
— *Cosa devo fare, non c'è proporzione tra quello che è accaduto e quello che posso dire. Devo dire la verità, quella che lui non vuole,* non può *dirsi, la verità, la verità, deve saperla, deve, deve averla tutta davanti, nella sua atrocità, deve smetterla di ignorarla, di non dirsela, altrimenti resterà fermo in questo terrore rifiutato, per tutta la vita... povero Davidson, povero ragazzo...*

64. CAMERATA. SCUOLA KADO. INTERNO GIORNO

Davidson è là disteso, muto sul suo lettuccio con gli occhi fissi.
Altri ragazzi, Idris, stanno lontani, intenti ai loro compiti, diligenti e silenziosi.
— *Lo so Davidson, quello che è successo, quest'estate, nel tuo villaggio... Te lo voglio dire, anche se non vuoi... Non dico che ho pietà per quello che è avvenuto... Non sono come i padri delle missioni, io, anche se lo sembro, e sono un po' pazzo come loro!* ecc.
— *Provo comprensione, una comprensione... storica... Abbiamo tante volte parlato di questo argomento in classe, dovresti capirmi... te l'ho detto tante volte, solo attraverso la storia si può spiegare quello che c'è prima di essa, fuori di essa, per quanto sta in noi...*
Poi, la preistoria avrà le sue rivincite, ci umilierà con la sua terribile, trionfante incomprensibilità... Ma che fare? ecc.
Io so tutto, quelle poche semplici cose che tu non vuoi sapere. Ma solo la ragione può salvarti, e la ragione si rifiuta ai sentimentalismi, ai misteri, ai dolori... E' sana, lei, la ragione.
Ascoltami, Davidson... e scusami...
— *Tu nel tuo villaggio, con tuo padre, coi tuoi fratelli, hai tradito te stesso, l'unico vero Davidson sull'Africa e sulla terra! Scusami, ho coraggio a scherzare... Ma ecco, almeno... hai dimenticato di essere un uomo moderno, civile... Oh, no, non per colpa tua... Sei tornato indietro nei secoli, hai ceduto. Ti sei drogato, hai partecipato a dei riti che non sono più i tuoi, e quindi sono colpevoli.*
Hai ucciso, hai torturato, hai partecipato ai massacri dei tuoi amici, i ragazzi dell'ONU! E, col tuo villaggio, hai partecipato a un rito...
Davidson si alza dal letto, si getta sulla sua piccola valigia, ne prende un lungo coltello e urlando che non è vero, che non è vero, si getta sul suo professore, cascano a terra, la mano che impugna il coltello si alza, si abbatte...
Idris, gli altri, corrono, strappano Davidson dal suo professore ecc. Il professore che sanguina, Davidson che, urlando come una bestia, esce correndo dalla camerata, ingoiato dalla luce del sole sull'atroce radura.

65. STRADE E GIARDINI DI KADO. ESTERNO GIORNO

Corsa di Davidson, come una bestia urlante, per la città.
Il muretto con le buganvilles.
La missione con le voci dei ragazzi che cantano il kirieleison.
Le strade dell'ex quartiere negro.
E davanti agli occhi di Davidson, furente...
... la visione insopprimibile, ossessionante, della foresta assolata.
Arriva nei giardini, l'inutile, macabro paradiso terrestre, coi festoni delle buganvilles, e migliaia di fiori affastellati nella pace di una estate senza fine.
Si butta gemendo su un'aiuola. Guarda. Una bestia. Un'altra bestiola, feroce, sull'erba, la loro vita di mostri, la loro fame, i loro moti perduti nelle latebre della pura esistenza.
Si alza, con gli occhi perduti nel vuoto, vaga per i giardini vuoti.
Ecco la latrina, una e trina, dei colonialisti: il reparto per i bianchi, quello per gli arabi, quello per i negri.
Egli, per un moto che nasce dalle latebre dell'anima, entra, degradato, meccanico, nel reparto dei negri, nella penombra ronzante di sole.
Eccolo di fronte all'orribile parete della latrina. E i suoi occhi terroriz-

zati che guardano. Ma in controcampo, di fronte a sè, egli non vede la sordida parete, ma...
... ineluttabile, la forma della foresta, del sole.
Col moto che gli è ormai meccanico — di una bestia che agiti davanti agli occhi le pinne o le piccole zampe — cerca con le mani di strapparsi dagli occhi quella visione, ma non può.
La visione della foresta, dolcissima, è lì davanti a lui.
Poi, improvvisa, pronunciata dalla sua voce interiore risuona una parola.

66. FORESTA ASSOLATA. ESTERNO GIORNO

E' la prima parola di una poesia. A quella parola comincia qualcosa a muoversi, nella foresta.
Un misero soffio di vento che scorre tra le foglie funebremente eleganti dei mogani, dei manghi.
Un'altra parola: e si odono le voci, i suoni della foresta, il suo alito mostruoso e quotidiano gracchiare di uccelli, tonfi, sospiri.
Una terza parola...
Una lunga panoramica, a scoprire la vita che in una pace di morte si annida nella foresta. Un uccello che vola, interrogativo, innocente.
Donne che passano, coi figlioletti sulla schiena, coi loro occhi ilari.
La poesia non ha conclusione, s'interrompe sulla foresta perduta nel suo triste, fastoso sole — viva.

67. AULA SCUOLA KADO. INTERNO GIORNO

Silenzio. Il silenzio di uno dei tanti giorni di scuola. I ragazzi stanno svolgendo un tema in classe. L'insegnante li guarda ecc. Silenzio, sole.
Man mano che i ragazzi finiscono, consegnano il tema ed escono.
Davidson ha finito di scrivere, coi suoi lenti, ambigui, meccanici gesti di malato.
Così si alza, furtivo, incerto. Lascia il suo tema sulla cattedra, guardando negli occhi il professore che lo guarda... Poi, come spaventato, come avesse compiuto qualcosa di sconveniente, scappa via.
Il professore con ansia intrattenibile, guarda il foglio — è una poesia.
La poesia che era stata detta a Davidson, dalla sua voce interiore, il giorno prima.
(Esploderà, qui, dolcissima, la musica di Bach).

68. CORTILI SCUOLA KADO. ESTERNO GIORNO

Col foglio della poesia tra le mani, l'insegnante, uscito dall'aula, corre a cercare Davidson.
La sua voce interiore esulta:
— *E' bellissima, bellissima, gli dirò, che è così bella, che è una poesia, e povero Davidson, povero poeta, e cosa gli è costato diventarlo!... Gliela farò pubblicare, sì, in una rivista europea... è bellissima Davidson, è bellissima...*

69. CAMERATA SCUOLA KADO. INTERNO GIORNO

Sul suo lettuccio accucciato, con una cartella sulle ginocchia, Davidson sta scrivendo ancora. E' così intento, con la sua dolce testa ricciuta, china sui fogli, coi suoi foschi occhi perduti nel sogno, che non si accorge di essere visto.
Le parole della nuova poesia, è ancora una voce interiore dal timbro ben famigliare che gliele detta. E, parola per parola, immagine per immagine, nella dolce, severa onda della suonata di Bach, ecco la sua poesia.

70. A, B, C, D, E, F, G, H, I. AMBIENTI AFRICANI POESIA. ESTERNO GIORNO

Non sarà una poesia di gioia, di « pura vita ». Anzi di dolore, di delusione e di critica, ecco, di critica. Un duro sentimento di passione razionale — sia pur ancora timida — sul dolce sentimento delle cose vive dell'Africa.
— Si vedranno ragazzetti, coi loro vivi, adulti occhi, con le loro madri, a Kindu.
— I grandi piazzali di polvere rossa, con intorno la piatta città di lazzaretti, di palazzine coloniali, di giardini abbandonati.
— Le cerimonie di una vita civile che nasce.
— L'orrore dei massacri...

POESIA

71. CAMERATA SCUOLA KADO. INTERNO GIORNO

Solo quando ha finito di scrivere Davidson si accorge della presenza del suo insegnante.
Si alza, confuso, disperato, rispettoso. E si guardano.
Nel viso di Davidson si illumina, timido — a salutare, a giustificarsi, a esistere —, un fosco, innocente sorriso.

(La prima parte di questa sceneggiatura è stata pubblicata nel n. 3)

Su "Le règne du jour"

di Pierre Perrault

dedicato da Alexis Tremblay
a tutti coloro
che sono ancora genuini

A settantanove anni, Alexis Tremblay sa bene di essere sul punto di diventare un antenato, come dicono di loro stessi i vecchi dell'Ile aux Coudres.

ce ne sono stati prima di noi...
ce ne saranno dopo di noi...

Del resto, ha riconosciuto da diverso tempo che la vita è ereditaria e rispetta la memoria come se essa fosse tutta la Saggezza, e ancor più delle Scritture.

non c'è cosa più bella,
secondo me,
che conoscere gli antenati...

Tramandando un nome d'uomo e qualche detto, pensa di elevare un monumento alla sua memoria. Ritiene che ogni generazione abbia da imparare dal passato più di quanto non abbia da insegnare all'avvenire. Ed egli chiama questa dolce cura...

la genuinità che noi abbiamo...

e accusa i figli di non valere i loro padri e di avere ben altre preoccupazioni meno importanti.

oggi
li trovi dei giovani
che si occupino del loro nonno?
...
te come me, se vuoi,
io parlo di mio padre, Evariste...
parlo di mio nonno,
Télesphore...
parlo del mio bisnonno,
Abraham...
...
tutto nei Tremblay
...
parlo dell'altro mio bisnonno,
Joseph...
il sesto, è Louis...
il settimo, François-Xavier
...
posso arrivare fino a Pierre

Alexis cerca dunque un inizio al nome che porta per giustificare i nomi che dà alle montagne e per contraddire i trattati.

l'importante è sapere
come ha fatto il nome dei Tremblay
ad arrivare in Canada
...
e poi un po'
gli inizi della miseria

Come se essi non avessero altri titoli di proprietà all'infuori della miseria che hanno vissuto di padre in figlio sino ad oggi. Pensa che il tempo della miseria finirà assieme al proprio « regno ». Egli avrà conosciuto il « per primo » (*em premier*), questo tempo degno della narrazione. Arriverebbe perfino a dire, non senza ragione, di essere l'ultimo degli antenati. Il tempo dei figli sta per cominciare. Quello dei padri è trascorso. Dopo di lui, non ci sarà più un passato. La sua vita non può essere paragonata alla vita d'oggigiorno (*la vie du jour*). E' finito davvero il tempo degli eroi. Ed egli condanna « il regno d'oggigiorno » (*le règne du jour*) .

il regno d'oggigiorno è pazzo...
...
il nostro detto
si diceva che le anime...
le anime del purgatorio...
i nostri vecchi genitori...
che sono morti senza peccati..
in miseria...
ci proteggessero...

Il tempo delle anime è abolito. E per ben capire il suo pensiero bisogna soprattutto sapere che è degli anziani che parlano quando invocano le anime del purgatorio. Si tratta di un vero e proprio culto degli antenati, che praticano come una filosofia.

nell'Ile aux Coudres
siamo sempre stati privilegiati
dal buon dio!
...
per colpa di chi?
per colpa delle anime!
...
i nostri antenati c'è l'hanno sempre detto
— e poi noi altri abbiamo creduto di accorgercene —
dato che l'isola
è circondata d'acqua

Un'isola circondata d'acqua conta sui propri morti (che altri hanno chiamato le anime del purgatorio) poiché ogni conoscenza viene tramandata da coloro che hanno vissuto i tempi memorabili. L'uomo non si ricomincia da zero. La lingua è materna. Altri hanno inventato la vita che il regno d'oggigiorno « mette in oblio ».

i vecchi, più vecchi di noi altri
quelli che sono passati...
io li dico
più intelligenti di noi altri
...
essi si orientavano
solo con ciò che vedevano
...
non avevano una scienza come
oggi, ma solo
non si divertivano a giocare con
delle macchine
si divertivano a guardare le cose
della natura
...
per approfondirsi su ciò che è

Egli diffida di questa scienza dei grandi palazzi

l'istruzione è una buona cosa!
solo, non è una cosa
direttamente
che aiuta per imparare a vivere
...
noi altri, qui all'Isola
si impara a vivere
vivendo

E' questa specie di saggezza che ha ricavato dai morti e che vuole tramandare ai suoi sessantadue nipoti e a sette pronipoti.
E il più prezioso dei morti non è quello che ha fondato un nome su queste rive, quello che ha dato inizio su questa terra e mare alla memoria ereditaria? Perciò evoca spesso il nome di Pierre Tremblay, figlio di Philibert, contadino, residente nella parrocchia di Randonnai, nel luogo detto della Filonnière, il quale si è arruolato il nono giorno di aprile, alla presenza del notaio di Tourouvre.

che cioè il detto... Tremblay
si recherà al detto paese della Nouvelle-France
a servire il detto...
durante tre anni
a cominciare dal giorno in cui metteranno
piede a terra

Tale è l'orgoglio e la superiorità di Alexis rispetto a tutti gli altri Tremblay del paese (dovrebbero essere circa 60.000 i discendenti di Pierre), questa capacità di

risalire fino a Pierre
direttamente alla radice (*rien qu'à la tête*)

Mediante il film, è stata data ad Alexis l'occasione di proseguire la propria ricerca e di approfondire il proprio pensiero. L'abate Jean-Paul Tremblay, autore di una biografia di Pierre Tremblay, ha invitato Alexis e sua moglie a fare un viaggio nel paese degli antenati. Alexis accetta, non senza emozione, la straordinaria proposta

dicono che il Canada
stia diventando come la Vecchia Francia
...
dicono che la Vecchia Francia
sia diventata molto prospera
e poi che oggi è calata
...
mi farà piacere
conoscerla

Marie che, a settantasette anni, non è mai andata a Montréal, l'accompagnerà assieme a suo figlio Léopold e a sua nuora Marie-Paule.

Andranno in particolare nel Perche, a St-Malo, a Carnac, alla Rochelle e in Sologne.
A Tourouvre una certa signora Montagne mostrerà loro il contratto di matrimonio di Philibert, il contratto di assunzione di Pierre e il posto detto della Filonnière.
A Bubertré, assisteranno a una fiera dove Léopold vince un maiale all'asta.
Raphaël Clément, giardiniere della signora Montagne, li invita ad assistere ad una carneficina paesana (*boucherie paysanne*) dove Léopold difende la matita dei giovani contro il badile dei vecchi (*le crayon des jeunes contre la pelle des vieux*).
Seguono da lontano una caccia dove incontrano Robert Martin, guardiacaccia, che parla loro di Büchenwald.
A Carhaix in Bretagna visitano un cimitero.
Alla Rochelle, porto d'imbarco di Pierre, studiano sul posto la moda di Parigi.
In Sologne Alexis compra una pendola contadina.
A St-Malo incontra un vecchio costruttore di navi, al quale chiede un modello della Grande Hermine.
Durante tutto il viaggio, riflette sul linguaggio e paragona i regni, quello degli antenati e il famoso regno d'oggigiorno.
In verità Alexis e Marie trovano l'occasione per ripensare al tempo della miseria e a poco a poco la presenza discreta e sottile di Marie acquista tutto il suo peso.
Fino a che Alexis enuncia la grande conclusione del suo viaggio

ne ho ancora, io,
di sangue francese

(traduzione di Adriano Aprà)

Dalle scuole di cinema spagnole

Volentieri pubblichiamo, manifestando il nostro appoggio all'iniziativa degli studenti e dei critici cinematografici progressisti spagnoli, le "conclusioni" prese a larga maggioranza nel corso delle prime Giornate Internazionali delle Scuole di Cinema, *svoltesi a Sitges dall'1 al 6 ottobre 1967. Dopo le eccezioni espressamente sollevate da un rappresentante della* E.O.C. (*Escuela Oficial de Cine*) *nel corso delle Giornate, la diffusione di queste conclusioni è stata ostacolata a seguito dell'intervento del direttore della E. O. C. di Madrid, Carlos Fernández Cuenca. Sono seguiti arresti e fermi di vari partecipanti alle Giornate, realizzandosi in tal modo la netta opposizione del Governo alla linea politica e culturale emersa dal dibattito. Tali azioni, condotte direttamente dal sindaco di Sitges e dal delegato del Ministero dell'Informazione e del Turismo, erano volte evidentemente a intimidire i presenti e a comprimere la circolazione del materiale elaborato nel corso delle sei Giornate, e soprattutto di queste conclusioni inviateci da uno dei presenti fermati.*
Non si guardi però solo ai fatti altrui, dimenticando i nostri problemi. Tempo fa pubblicammo le analoghe richieste degli allievi del C.S.C., ma da allora seguì, sostanzialmente, un « nulla di fatto ». L'occupazione del Centro, vista nella prospettiva politico-culturale del cinema italiano, aveva un senso che non va perduto, un senso diretto di protesta e di sollecitazione affinché venisse risolta non superficialmente un'insostenibile situazione di carenza delle strutture; né il silenzio seguito è giustificabile sulla considerazione di una eventuale limitata coscienza politica degli allievi.

1) Si propugna la creazione di un cinema indipendente e libero da qualsiasi struttura industriale, politica o burocratica.
A tal fine sono condizioni indispensabili:

a) libero accesso all'esercizio della professione con le seguenti implicazioni:

b) soppressione del Sindacato Nazionale dello Spettacolo e creazione di un Sindacato a base democratica;

c) soppressione della carta di lavorazione e di ogni altro tipo di permesso;

d) libertà di esercizio, non soggetto a controlli governativi o amministrativi, diretti o indiretti;

e) soppressione della censura preventiva, di quella sul film terminato e prima della circolazione;

f) soppressione degli interessi speciali e di qualsiasi altro tipo di sovvenzione come meccanismo di controllo, e suo passaggio al controllo del Sindacato Democratico;

g) controllo dei meccanismi di produzione, distribuzione ed esercizio da parte del Sindacato Democratico;

h) tutti i mezzi di formazione professionale devono essere in mano al Sindacato Democratico, il che implica la trasformazione della struttura attuale della E.O.C.
In questa nuova scuola, gli allievi sarebbero membri del Sindacato Democratico con pieno diritto.

2) Sono stati stabiliti i seguenti punti:

a) continuare queste Giornate nei prossimi anni;

b) informare tutti i centri dello svolgimento e dei risultati di queste Giornate;

c) organizzare le prossime Giornate su base democratica ed elettiva, nonché provvedere alla nomina dei diversi comitati pertinenti.

GIANFRANCO ALBANO

Usciti in Italia: 1) La contessa di Hong Kong (*Chaplin*); 2) La cinese (*Godard*); 3) Tutte le ore feriscono, l'ultima uccide! (*Melville*); 4) La passeggera (*Munk*); 5) La via del petrolio (*Bertolucci*/TV); 6) Persona (*Bergman*); 7) Edipo re (*Pasolini*); 8) Bella di giorno (*Buñuel*).

Non usciti in Italia: 1) Made in U.S.A. (*Godard*); 2) Mouchette (*Bresson*); 3) Jaguar (*Rouch*); 4) Joszef Katús (*Verstappen*); 5) Jutro (*Djordjevic*).

Riedizioni: Il grande cielo (*Hawks*).

PIERO ANCHISI

Usciti in Italia: 1) Persona (*Bergman*), Una donna sposata (*Godard*), La contessa di Hong Kong (*Chaplin*), El Dorado (*Hawks*), Bella di giorno (*Buñuel*), Gangster Story (*Penn*), La passeggera (*Munk*); 8) Masquerade (*Mankiewicz*), La terra vista dalla Luna (*Pasolini*), Sovversivi (*P. e V. Taviani*), Marat-Sade (*Brook-Weiss*), Il Faraone (*Kawalerowicz*). (Non ha visto: La cinese, L'incidente, La Cina è vicina, Blow up).

Non usciti in Italia: 1) Il prato di Bezhin (*Ejzenstejn*); 2) Loin du Viêt-Nam; 3) I diecimila soli (*Kósa*). (Non ha visto i film di Pesaro e Venezia).

Riedizioni (senza ordine): A qualcuno piace caldo (*Wilder*); Vampyr (*Dreyer*); Splendore nell'erba (*Kazan*); Intrigo internazionale (*Hitchcock*); Improvvisamente, l'estate scorsa (*Mankiewicz*).

ADRIANO APRA'

Usciti in Italia: 1) Persona (*Bergman*); 2) Bella di giorno (*Buñuel*), La cinese (*Godard*), La contessa di Hong Kong (*Chaplin*); 5) La guerra è finita (*Resnais*), La religiosa (*Rivette*), La passeggera (*Munk*); 8) L'harem (*Ferreri*); 9) Edipo re (*Pasolini*); 10) El Dorado (*Hawks*), La Cina è vicina (*Bellocchio*), Masquerade (*Mankiewicz*), Gangster Story (*Penn*).

Non usciti in Italia: 1) Made in U.S.A. (*Godard*), Il prato di Bezhin (*Ejzenstejn*), Jaguar (*Rouch*), Week end (*Godard*); 5) L'uomo dei palloni (*Ferreri*), The Art of Vision (*Brakhage*), Play Time (*Tati*); 8) Le Départ (*Skolimowski*), Una questione di cuore (*Makavejev*), Le règne du jour (*Perrault*), Warrendale (*A. King*), The edge (*R. Kramer*), Chumlum (*R. Rice*).

Riedizioni: 1) Splendore nell'erba (*Kazan*); 2) Il grande cielo (*Hawks*); 3) Intrigo internazionale (*Hitchcock*), Vampyr (*Dreyer*); 5) Improvvisamente, l'estate scorsa (*Mankiewicz*).

MARCO BELLOCCHIO

Usciti in Italia: 1) La cinese (*Godard*); 2) L'incidente (*Losey*), La passeggera (*Munk*); 4) Bella di giorno (*Buñuel*), Una donna sposata (*Godard*), Riflessi in un occhio d'oro (*Huston*).

Non usciti in Italia: 1) Mouchette (*Bresson*); 2) Terra em transe (*Rocha*).

Riedizioni: Vampyr (*Dreyer*).

BERNARDO BERTOLUCCI

Usciti in Italia (in ord. alf.): Bella di giorno (*Buñuel*); La cinese (*Godard*); La contessa di Hong Kong (*Chaplin*); El Dorado (*Hawks*); Edipo re (*Pasolini*); L'harem (*Ferreri*); Sovversivi (*P. e V. Taviani*).

Non usciti in Italia (in ord. alf.): The Edge (*Kramer*); Made in USA (*Godard*); Una questione di cuore (*Makavejev*).

EDUARDO DE GREGORIO

Usciti in Italia: 1) La contessa di Hong Kong (*Chaplin*); 2) Bella di giorno (*Buñuel*); 3) Persona (*Bergman*); 4) La Cina è vicina (*Bellocchio*); 5) Masquerade (*Mankiewicz*); 6) La guerra è finita (*Resnais*); 7) La passeggera (*Munk*); 8) Riflessi in un occhio d'oro (*Huston*); 9) Il faraone (*Kawalerowicz*); 10) L'harem (*Ferreri*).

Non usciti in Italia: 1) Made in USA (*Godard*), Il prato di Bezhin (*Ejzenstejn*); 3) Le margherite (*Chytilová*); 4) Joszef Katús (*Verstappen*); 5) Pâtres du désordre (*Papatakis*); 6) Match Girl (*Andrew Meyer*).

Riedizioni: 1) Una strega in paradiso (*Quine*).

PAQUITO DEL BOSCO

Usciti in Italia: 1) La contessa di Hong Kong (*Chaplin*); 2) La cinese (*Godard*); 3) Bella di giorno (*Buñuel*), Edipo re (*Pasolini*), Una donna sposata (*Godard*), La lunga

marcia (*Astruc*), La passeggera (*Munk*), La via del petrolio (*Bertolucci*/TV), Tutte le ore feriscono, l'ultima uccide! (*Melville*).

Non usciti in Italia (senza ordine): Jaguar (*Rouch*), Jutro (*Djordjevic*), Le règne du jour (*Perrault*), Loin du Viêt-Nam (*Godard* e *Resnais*), Made in U.S.A. (*Godard*), Mouchette (*Bresson*), The Art of Vision (*Brakhage*), Dragon's Paw (*Cavanaugh*).

LUIGI FACCINI

Usciti in Italia: 1) La contessa di Hong Kong (*Chaplin*); 2) La cinese (*Godard*); 3) Una donna sposata (*Godard*); 4) La passeggera (*Munk*); 5) Persona (*Bergman*); 6) Edipo re (*Pasolini*); 7) Tutte le ore feriscono, l'ultima uccide! (*Melville*); 8) La lunga marcia (*Astruc*); 9) Bella di giorno (*Buñuel*); 10) La guerra è finita (*Resnais*).

Non usciti in Italia: 1) Made in U.S.A. (*Godard*); 2) Mouchette (*Bresson*); 3) Terra em transe (*Rocha*); 4) Senseless (*Ron Rice*); 5) Chumlum (*Ron Rice*); 6) The Art of Vision (*Brakhage*); 7) Le règne du jour (*Perrault*); 8) Jaguar (*Rouch*); 9) Joszef Katús (*Verstappen*); 10) Loin du Viêt-Nam (« Camera Eye », di *Godard*).

MARCO FERRERI

Usciti in Italia: 1) La cinese (*Godard*), Una donna sposata (*Godard*), Persona (*Bergman*); 4) Gangster Story (*Penn*); 5) La contessa di Hong Kong (*Chaplin*); 6) El Dorado (*Hawks*); 7) Edipo re (*Pasolini*).

LUIGI MARTELLI

Usciti in Italia: 1) Bella di giorno (*Buñuel*); 2) Persona (*Bergman*); 3) La passeggera (*Munk*); 4) La guerra è finita (*Resnais*); 5) La contessa di Hong Kong (*Chaplin*); 6) Gangster Story (*Penn*); 7) El Dorado (*Hawks*); 8) Edipo Re (*Pasolini*); 9) L'incidente (*Losey*); 10) Una donna sposata (*Godard*), 11) Sovversivi (*P. e V. Taviani*). (Non ha visto: La cinese).

VALENTINO ORSINI

Usciti in Italia (senza ordine): Bella di giorno (*Buñuel*), La cinese (*Godard*), Una donna sposata (*Godard*), La guerra è finita (*Resnais*), Persona (*Bergman*), Sovversivi (*P. e V. Taviani*).

PIER PAOLO PASOLINI

(Senza ordine): La cinese (*Godard*), Persona (*Bergman*), La contessa di Hong Kong (*Chaplin*), Sovversivi (*P. e V. Taviani*); (non ha visto: La passeggera, Made in USA, Mouchette).

MAURIZIO PONZI

Usciti in Italia (in ord. alf.): Bella di giorno (*Buñuel*), La cinese (*Godard*), La contessa di Hong Kong (*Chaplin*), Una donna sposata (*Godard*), El Dorado (*Hawks*), Edipo re (*Pasolini*), Gangster Story (*Penn*), La guerra è finita (*Resnais*), L'harem (*Ferreri*), La passeggera (*Munk*), Persona (*Bergman*), La religiosa (*Rivette*), Sovversivi (*P. e V. Taviani*), Vivi e lascia morire (« An American Dream », *Robert Gist*).

Non usciti in Italia (in ord. alf.): La collectionneuse (*Rohmer*), Les demoiselles de Rochefort (*Demy*), Deux ou trois choses que je sais d'elle (*Godard*), I diecimila soli (*Kósa*), Made in USA (*Godard*), Mouchette (*Bresson*), Una questione di cuore (*Makavejev*), Senseless (*Rice*), L'uomo dei palloni (*Ferreri*).

Riedizioni: 1) Vampyr (*Dreyer*), Intrigo internazionale (*Hitchcock*); 3) Il grande cielo (*Hawks*), Improvvisamente, l'estate scorsa (*Mankiewicz*), A qualcuno piace caldo (*Wilder*), Splendore nell'erba (*Kazan*).

CLAUDIO RISPOLI

Usciti in Italia: 1) Persona (*Bergman*); 2) L'incidente (*Losey*); 3) La guerra è finita (*Resnais*); 4) La passeggera (*Munk*); 5) Edipo re (*Pasolini*); 6) L'harem (*Ferreri*); 7) Cul-de-sac (*Polanski*); 8) Bella di giorno (*Buñuel*).

Non usciti in Italia: 1) L'uomo dei palloni (*Ferreri*); 2) Le départ (*Skolimowski*); 3) Una questione di cuore (*Makavejev*); 4) Terra em transe (*Rocha*); 5) I diecimila soli (*Kósa*); 6) In the Country (*Kramer*); 7) Made in USA (*Godard*).

STEFANO RONCORONI

Usciti in Italia (in ord. alf.): Bella di giorno (*Buñuel*), La cinese (*Godard*), La contessa di Hong Kong (*Chaplin*), Una donna sposata (*Godard*), El Dorado (*Hawks*), Edipo re (*Pasolini*), Gangster Story (*Penn*), La guerra è finita (*Resnais*), La passeggera (*Munk*), Persona (*Bergman*), Tutte le ore feriscono, l'ultima uccide! (*Melville*).

Riedizioni (in ord. alf.): Il grande cielo (*Hawks*), Splendore nell'erba (*Kazan*), Vampyr (*Dreyer*).

PIERO SPILA

Usciti in Italia: 1) La cinese (*Godard*); 2) La contessa di Hong Kong (*Chaplin*), Bella di giorno (*Buñuel*), L'harem (*Ferreri*); 5) Persona (*Bergman*), Una donna sposata (*Godard*), La guerra è finita (*Resnais*), La passeggera (*Munk*); 9) El Dorado (*Hawks*), Delitti e champagne (*Chabrol*), Gangster Story (*Penn*).

Non usciti in Italia (senza ordine): Le départ (*Skolimowski*), Made in USA (*Godard*), Mouchette (*Bresson*), In the Country (*R. Kramer*), Le règne du jour (*Perrault*), L'uomo dei palloni (*Ferreri*), Jaguar (*Rouch*).

Riedizioni: 1) Vampyr (*Dreyer*); 2) Splendore nell'erba (*Kazan*), Improvvisamente, l'estate scorsa (*Mankiewicz*), Il grande cielo (*Hawks*).

PAOLO TAVIANI

La cinese (*Godard*).

VITTORIO TAVIANI

(Senza ordine): La cinese (*Godard*), Edipo re (*Pasolini*), La guerra è finita (*Resnais*), Persona (*Bergman*).

GIANNI TOTI

Usciti e non usciti in Italia (senza ordine): Il prato di Bezhin (*Ejzenstejn*); Loin du Viêt-Nam; Hanoi, martedi 13 (*Alvarez*); La guerra è finita (*Resnais*); La cinese (*Godard*); Gangster Story (*Penn*); Terra em transe (*Rocha*); Una questione di cuore (*Makavejev*); I diecimila soli (*Kósa*); Joszef Katús (*Verstappen*); Blow up (*Antonioni*); Bella di giorno (*Buñuel*); Edipo Re (*Pasolini*); La contessa di Hong Kong (*Chaplin*); Sovversivi (*P. e V. Taviani*): La scuderia di Salvatore (*Komarovsky*); Nick mano fredda (*Rosenberg*); Mouchette (*Bresson*).

ERRATA-CORRIGE DEL N. 3

p. 320, invertire la numerazione delle didascalie 10 e 11
p. 322, riga 29: precostituite; e non precostituite
p. 327, cast di *Joszef Katús*: Etha Coster è Mary e Barbara Meter è la ragazza ebrea (stessa variazione alla didascalia della fotografia, p. 320)
p. 330, riga 3: Black Power e non Potere Black Power
p. 340, riga 24: di casi e non da casi
p. 346, righe 10 e 11 dal basso, invertire l'ordine

Nota all'articolo di Gianni Toti (*p.* 429). Abbiamo letto solo al momento di andare in macchina un articolo di David Robinson, *The two Bezhin Meadows*, pubblicato nel numero d'inverno 1967-68 di « Sight and Sound », che apporta nuovi e preziosi elementi al « caso » del *Prato di Bezhin*. In particolare, si parla di una edizione fotofilmica, che Naum Klejman sta attualmente curando, della *seconda* versione del film (quella per cui fu chiamato Isaak Babel' e le cui riprese ebbero inizio il 22 agosto 1936); si chiarisce anche che l'attuale fotofilm è tratto unicamente dalle scene girate della *prima* versione, ad eccezione della sequenza dell'incendio. Della seconda versione Robinson riporta una breve trama (spesso assai diversa da quella della prima), il nome di alcuni nuovi interpreti (Nikolaj Chmeljov al posto di Boris Zachava — e il « padre » stavolta ha un nome: Samochin — e P. Arzhanov al posto di Vasilij Orlov nella parte di Barbanera, il *Nachpolit* o capo della sezione politica) nonché una fotografia, simmetrica alla n. 3 del nostro inserto, con N. Chmeljov (al posto di B. Zachava) e Vitja Kartascëv. Viene riportato anche un sunto della prima versione, dal quale risulta che le parti non girate, o almeno mancanti nell'attuale fotofilm, riguardano soltanto il prologo (« i pionieri a scuola ») e una scena, situata dopo la trasformazione della chiesa in club e prima della notte bezhiniana, così descritta: « Gli incendiari e il padre di Stepòk disarmano e uccidono la scorta. Una donna e un bambino nel bosco. Il più giovane degli incendiari violenta la donna » (è lo stesso incendiario che poco dopo verrà schiacciato dal trattore). Robinson tiene poi a specificare che mentre la seconda versione del film accentuava il « realismo » delle situazioni (la scelta di N. Chmeljov, un attore appartenente alla scuola « psicologica » del Teatro d'Arte di Mosca, era stata dettata proprio da queste esigenze), la prima era centrata sulla loro metaforicità, evidente fra l'altro nella costruzione di un tempo *contemporaneamente* diurno (Mattina, Mezzogiorno, Pomeriggio, Sera, Aurora) e stagionale (Primavera, Estate e Autunno). (*N.d.r.*).

ABBONATEVI

CINEMA & FILM

RIABBONATEVI

Un anno Quattro numeri L. 2.000

c. c. p. 1-51180

CINEMA & FILM presenta un programma di film in collaborazione col teatro « Il Porcospino ». Le proiezioni avranno luogo nella sede del teatro, vicolo Belsiana 48, Roma, alle ore 21,30 nei giorni indicati. Abbonamento per l'intero ciclo: L. 2.000; per le proiezioni del 1968: L. 1.500. Per informazioni telefonare al 68.67.22.

20-11-1967 TOUTE LA MÉMOIRE DU MONDE di Alain Resnais (1956)
LA BELLE ET LA BÊTE di Jean Cocteau (1945)

11-12-1967 BLINKITY BLANK di Norman McLaren (1954)
YOUNG MR. LINCOLN (Alba di gloria) di John Ford (1939)

15- 1-1968 LENINSKAJA KINOPRAVDA di Dziga Vertov (1924)
COMMENT SAVOIR... di Claude Jutra (1966)

29- 1-1968 DU CÔTÉ DE LA CÔTE di Agnès Varda (1958)
L'EDUCAZIONE DEI SENTIMENTI di Mark Donskoj (1947)

12- 2-1968 LE SABOTIER DU VAL DE LOIRE di Jacques Demy (1956)
NOVE GIORNI DI UN ANNO di Michail Romm (1962)

26- 2-1968 MOSAÏC di Norman McLaren (1965)
POUR LA SUITE DU MONDE di Michel Brault e Pierre Perrault (1962)

11- 3-1968 LA SOFFITTA di Vera Chytilová (1961)
QUALCOSA D'ALTRO di Vera Chytilová (1963)

25- 3-1968 Ô SAISONS, Ô CHATEAUX di Agnès Varda (1957)
LA CONVERSA DI BELFORT (Les anges du péché) di Robert Bresson (1943)

8- 4-1968 GAUGUIN di Alain Resnais (1950)
IL SENTIERO DELLA GLORIA (Gentleman Jim) di Raoul Walsh (1942)

29- 4-1968 IL PRATO DI BEZHIN di Sergej M. Ejzenstejn (1935-1937)
LA PRISE DE POUVOIR PAR LOUIS XIV di Roberto Rossellini (1966)

La **21 marzo cinematografica** s.c.r.l.

annuncia
l'imminente inizio di lavorazione di

I VISIONARI

diretto da

MAURIZIO PONZI

IL GATTO SELVAGGIO

diretto da

ANDREA FREZZA

CINEMA & FILM

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GR. V



CINE
& F

A. II N. 5-6 □ ESTATE 196

